Bg.
o.
737 ad.
1

DIEGO VELAZQUEZ

UND SEIN JAHRHUNDERT.

VON

CARL JUSTI.

ERSTER BAND.

MIT EINEM ABRISS
DES LITERARISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN LEBENS IN SEVILLA,
TITELKUPFER UND ZWANZIG ILLUSTRATIONEN.

BONN
VERLAG VON MAX COHEN & SOHN (FR. COHEN)
1888.

Prachtvolles Festgeschenk:

La Madonna di San Sisto (Sixtina).

Nach Rafael's Gemälde in der Königlichen Gallerie in Dresden

gezeichnet und in Kupfer gestochen

von

Joseph Keller.

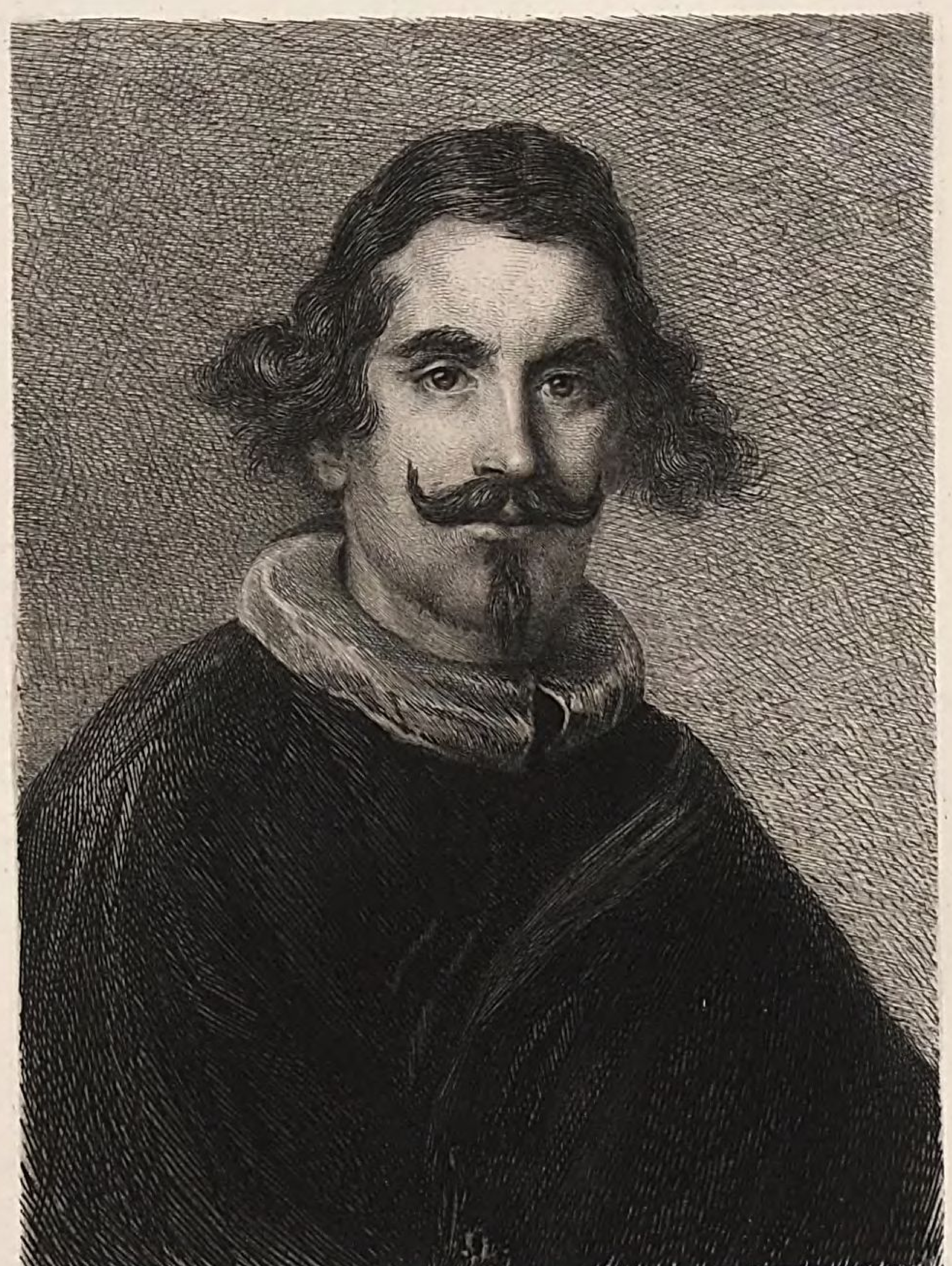
Epreuve d'Artiste ℳ 300.— Avant la lettre chines. ℳ 195.—
Avant la lettre weiss ℳ 150.— Mit der Schrift chines. ℳ 105.—
Mit der Schrift weiss ℳ 75.—

Von allen Nachbildungen der Sixtinischen Madonna unbedingt die dem Original am Nächsten kommende, der glänzendste und dekorativste aller vorhandenen Kupferstiche.

Verlag von Max Cohen & Sohn (Fr. Cohen) in Bonn.

DIEGO VELAZQUEZ.

I.



Velazquez pinx. Forberg sculps.

Diego Velazquez.

DIEGO VELAZQUEZ

UND SEIN JAHRHUNDERT

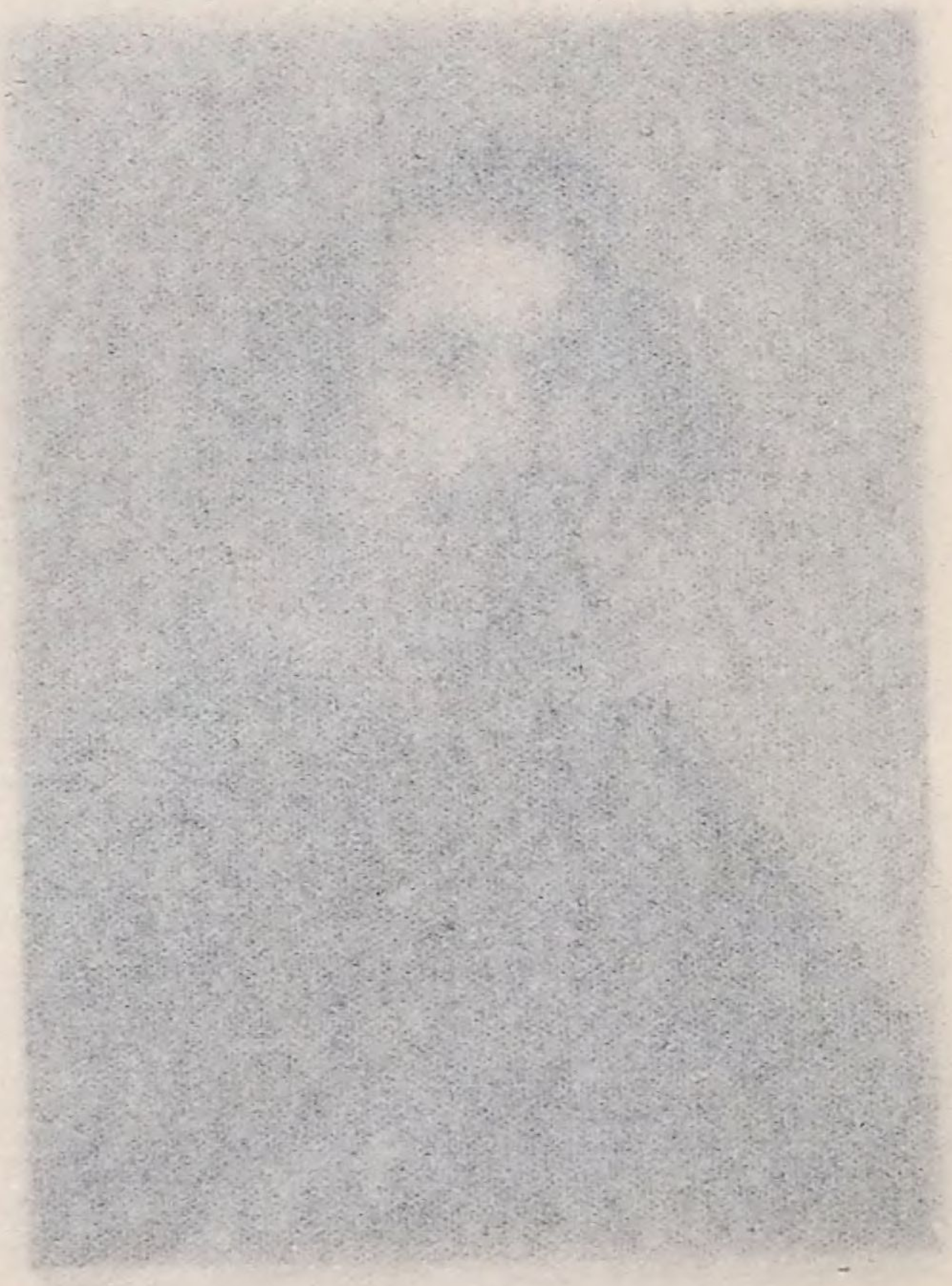
VON

CARL JUSTI

ERSTER BAND

MIT EINEM ABRISS
DES LITERARISCHEN UND [illegible]
TITELKUPFER UND [illegible]

BONN
VERLAG VON MAX CO[illegible]
[illegible]



DIEGO VELAZQUEZ

UND SEIN JAHRHUNDERT.

VON

CARL JUSTI.

ERSTER BAND.

MIT EINEM ABRISS
DES LITERARISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN LEBENS IN SEVILLA,
TITELKUPFER UND ZWANZIG ILLUSTRATIONEN.

BONN
VERLAG VON MAX COHEN & SOHN (FR. COHEN)
1888.

— that Armado hight,
For interim to our studies, shall relate
In high-born words the worth of many a knight
From tawny Spain, lost in the world's debate.

Love's Labour's lost.

BIBLIOTHECA ERMBERGENSIS

SEINER MAJESTÄT

FRIEDRICH

DEUTSCHEM KAISER

KÖNIG VON PREUSSEN

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET.

INHALTS-VERZEICHNISS
DES
ERSTEN BANDES.

Erstes Buch.

Einleitung.

Des Künstlers Bedeutung 3. — Die Galerien 11. — Quellen und Literatur 13. — Die Stadt Sevilla 22. — Die literarische Gesellschaft und die Dichter 29. — Die Malerei des Mittelalters 35. — Die Manieristen 42. — Roelas 52. — Herrera 56. — Pacheco 63. — Seine „Kunst der Malerei" 69. — Das Bildnisswerk 72. — Venezianische Malerei; El Mudo 74. — El Greco 76. — Schule von Toledo; Maino und Tristan 80. — Anhang: Ein Gespräch über die Malerei 85.

Zweites Buch.

Die Jugendjahre.
(1599—1629.)

Die Familie 107. — Lehrjahre 110. — Volksfiguren 126. — Der Wasserträger von Sevilla 128. — Küchenstücke 133. — Apokryphen 136. — Kirchenbilder 141. — Die heil. Jungfrau und der Evangelist Johannes 142. — Die Epiphanie 145. — Die Hirten 148. — Kameraden: Zurbaran 151. — Alonso Cano 155. — Die beiden Reisen an den Hof 158. — Anstellung 165. — Die Stadt Madrid 168. — Kunstverkehr 172. — Das alte königliche Schloss 178. — Malerische Ausstattung 185. — Philipp IV 191. — Früheste Bildnisse 197. — Don Carlos 205. — Olivares 207. — Dessen Bildnisse 211. — Carl Stuart 215. — Die italienischen Maler des Königs 217. — Carducho's Gespräch über die Malerei 223. — Die Vertreibung des Moriscos 230. — Rubens in Spanien 235. — Sein Einfluss auf Velazquez 246. — Der Bacchus 255. —

Drittes Buch.

Die erste Romfahrt.

(1629—1631.)

Nach Italien 267. — In Venedig 272. — Tintoretto 273. — Rom im Jahre 1630 279. — Kunst und Künstler 283. — Die Gemälde der zwölf Meister 291. — Selbstbildniss 295. — In der Villa Medici 296. — Titusbogen 299. — Die Schmiede Vulkans 301. — Der bunte Rock Josephs 308. — Neapel; die Königin Maria 311. — Ribera 319.

Viertes Buch.

Die Tage von Buen Retiro.

(1631—1648.)

Hofämter und Gehalt 329. — Buen Retiro 334. — Gemäldeaustattung 342. — Saal der Reiche 346. — Parkansichten 351. — Aranjuez 352. — Die Uebergabe von Breda 354. — Die spanische Jagd 370. — Jagdbilder 375. — Die Saujagd 378. — Die Hirschjagd 386. — Die drei Jäger; der Infant Don Fernando 389. — Jägermeister 394. — Rubens' Gemälde für die Torre de la Parada 397. — Cano in Madrid 401. — Murillo 406. — Das Krucifix von S. Placido 415. — Christus an der Säule 421.

Verzeichniss der Illustrationen
des ersten Bandes*).

1. Selbstbildniss des Velazquez nach dem Gemälde in der kapitolinischen Galerie, radirt von Forberg, Titelkupfer.
2. Sevilla im 17. Jahrhundert. Zinkätzung nach Merian 22
3. Bildniss des D. Fadrique de Rivera, im Kopfleisten. Nach einer Bronzeplatte 85
4. Der Wasserträger von Sevilla (London) 129
5. Die Epiphanie 146
6. Ansicht des Alcazar von Madrid im 17. Jahrhundert. Nach einer Zeichnung von F. Justi 178
7. Plan des Hauptgeschosses der königl. Wohnung nach einer alten Zeichnung 184
8. Bildniss Philipp IV in ganzer Figur 191
9. Bildniss des Olivares nach dem Stich von Pontius 208
10. Bacchus (Los Borrachos) 256
11. Ansicht des Titusbogens 267
12. Ansicht aus der Villa Medici 297
13. Die Schmiede des Vulcan 305
14. Die Königin Maria von Ungarn in Berlin (Zinkätzung nach Zeichnung von P. Halm) 313
15. Der Tritonenbrunnen in Aranjuez 353
16. Die Uebergabe von Breda 360
17. Gruppe aus der Saujagd in London, nach Zeichnung von Williamson . 385
18. Bildniss des Cardinalinfanten Ferdinand als Jäger 392
19. Bildniss des Juan Mateos (?) in Dresden 396
20. Das Crucifix von S. Placido 416
21. Christus an der Säule (London) 424

*) Die Illustrationen sind, wo keine besondere Angabe gemacht ist, nach Photographieen von A. Braun & Co. und J. Laurent, mit Benutzung graphischer Reproductionen, von R. Brend'amour in Holz geschnitten.

ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN.

S. 25. Z. 10 l. Tomás *Mercado*. — S. 37. Z. 7 zu Nufro Sanchez: einem Schüler Mercadante's. — S. 151. Z. 5 v. u. die „Trinidad" ist die „Krönung der Maria". — S. 180 Anm. *Güemes Willame*. — S. 206. Z. 26 l. in welcher der Handschuh mit einem Finger nachlässig hängt. — S. 210. Z. 13 *Corner*. — S. 218 Z. 12 v. u. *Cristofano* Allori. — S. 233 Anm. Die Unterschrift des Malers ist Band II, 233 zu lesen. — S. 239. Z. 10 l. *Johann* Friedrich der Grossmüthige. — S. 267 Anm. El peregrino *en* su patria. — S. 342. Z. 5 Baccio del *Bianco*. — S. 416. Z. 17 Mateo *Cerezo*.

ERSTES BUCH.

EINLEITUNG.

Des Künstlers Bedeutung — Die Galerien — Quellen und Literatur — Die Stadt Sevilla — Die literarische Gesellschaft und die Dichter — Die Malerei des Mittelalters — Die Manieristen — Roelas und Herrera — Pacheco — El Greco und die Schule von Toledo — Ein Gespräch über die Malerei.

Diego de Silva
Velazquez

dieser Name war vor hundert Jahren diesseits der Pyrenäen noch wenig gehört worden, am wenigsten in Deutschland. Der Kreis der Maler erster Ordnung schien längst geschlossen, und Niemand ahnte, dass im fernen Westen, in den Schlössern von Madrid und Buen Retiro die Rechtstitel eines Künstlers verborgen waren, der auf einen Sitz unter jenen oberen Göttern vollen Anspruch hatte. Er war freilich aus dem spanischen Vasari in die Abrisse der Künstlerleben übergegangen; aber erst im späten achtzehnten Jahrhundert hat ein deutscher Maler zuerst ihm Platz und Provinz in der Universalkarte der neueren Malerei gegeben. Raphael Mengs, der in seinen Schriften die klassischen Meister pries und zergliederte und eine Neugeburt der Kunst durch deren Verschmelzung und durch das Studium der Antike träumte, während er in seinen Werken einer der letzten und mattesten Eklektiker blieb, als er im Jahre 1761 den königlichen Gemäldeschatz musterte, sah sich nicht ohne Aufregung (denn er hatte das Auge des Malers) Einem gegenüber, der von allen die ihm bisher vorgekommen, ihm selbst am unähnlichsten war. In dem was der Sachse den „Stil der Natur“ nannte, fand er ihn selbst denjenigen über, welche ihm bisher als dessen Bannerträger gegolten hatten, Tizian, Rembrandt, Gerhard Dow. „Die besten Muster des natürlichen Stils, so schrieb er im Jahre 1776 an Anton Ponz, den Periegeten spanischer Kunst, sind die Werke des Diego Velazquez, durch das Verständniss von Licht und Schatten, durch die Luft zwischen den Dingen, welche das wichtigste Stück sind in diesem Stil, weil sie die Vorstellung der Wahrheit geben.“

Was hier Mengs in seiner Weise aussprach, ist schon der Eindruck der Zeitgenossen gewesen. Als der Kammermaler Philipps IV das Bildniss seines Sklaven Juan Pareja im Jahr des Jubiläums im Pantheon zu Rom ausstellte, sagten die Maler nach

der Mittheilung des dort anwesenden Deutschen Andreas Schmidt: Alles übrige, altes und neues sei Malerei, dieses Bild allein Wahrheit. Und dieses Wort hatte 1650 wol mehr zu bedeuten, als irgendwann vorher oder nachher. Es drückt auch das Ideal des Meisters selbst aus und wahrscheinlich wörtlich. Dasselbe hört man noch heute die Künstler sagen vor dem Bildniss des damals regierenden Innocenz X, welches er, wie schon zwanzig Jahr früher sein eigenes Bildniss, in der „Kapitale der Kunst" zurückgelassen hat. Von dem Eindruck dieser ausserordentlichen Pabstfigur, die ich im Frühjahr 1867 zum erstenmale in der Galerie Doria sah, datirt auch (wenn ich mich selbst anführen darf) mein Interesse an Velazquez, und damit der erste Anstoss zu den Reisen und Studien, aus welchen dieses Buch hervorgegangen ist.

Velazquez gehört zu denen, die mit keinem andern verglichen werden können. Wer solche Leute in eine kurze Formel fassen will, wird in Allgemeinheiten und Superlative verfallen. Dem Hofmaler Carl III. war er der erste der Naturalisten; „wenn die Malerei, sagt Charles Blanc, nur eine zweite Geburt der Schöpfung wäre, Velazquez würde ohne Widerspruch der grösste Maler sein." Waagen, der ihn noch in hohem Alter kennen lernte, schien er den Realismus der spanischen Schule in seiner ganzen Einseitigkeit, aber auch in seiner grössten Vollkommenheit zu repräsentiren. Er kann sich aber nicht enthalten hinzuzufügen: „Ja, insofern es darauf ankommt, die Menschen, wie sie sind, in grösster Lebendigkeit der Auffassung, in höchster Treue in Form und Farbe mit der seltensten Meisterschaft des ganz freien und breiten Vortrags wiederzugeben, stehe ich nicht an, ihn für den grössten Maler zu halten, welcher je gelebt hat." Beulé nannte ihn den grössten Coloristen überhaupt, W. Bürger endlich *le peintre le plus peintre qui fût jamais.*

Man hat Devotion und Mystik als das eigenthümliche und beherrschende Merkmal der spanischen Kunst bezeichnet, dies könnte richtig sein von ihren Stoffen und von der strengen Kirchlichkeit der Künstler. Aber wer will behaupten, dass Spanien sich in der religiösen Malerei mit Italien messen kann? Wo sind seine Giotto, seine Fiesole und Perugino? Vergebens sucht man nach einem Denkmal, das sich der Sixtinischen Madonna und der Disputa, oder der Anbetung des Lamms in Gent und Tizians Asunta an die Seite stellen kann, so wenig wie Spanien einen Dante und Milton hervorgebracht hat. Sie haben den einen und einzigen Murillo,

sein geistiger Gehalt ist vergleichbar dem von Devotionsmalern wie Guido, Carlo Dolce, Sassoferrato, was ihn weit über diese hinausrückt, ist die glückliche Einführung heimathlicher Volkstypen, Farben und Lichter in die überlieferten Stoffe, sein Naturalismus, sein kindlich-liebenswürdiger Character.

Was den Ausländer in den religiösen Bildern Spaniens fesselt, ist weniger der Reichthum der Empfindung und die Tiefe der Symbolik, als ein Zug des Ernstes, der Einfalt, der Redlichkeit. Ihre Künstler waren weit entfernt die heiligen Gegenstände blos als Vorwand zu betrachten, um reizvolle Motive anderer Art einzuschmuggeln: aber sie bedachten sich nicht, in mittelalterlicher Unbefangenheit, sie in ihre spanische Welt zu übertragen. Daher das oftmals bizarre, seltener abstossende, meist durch kernige Eigenart anziehende Wesen dieser spanischen Kirchenmalerei, das bisweilen zu einer Ueberschätzung ihres künstlerischen Werthes geführt hat.

Schon im fünfzehnten Jahrhundert findet man die Retablomaler der Provincialschulen, angeregt durch Niederländer, auf ähnlichen Bahnen, damals in den engen Schranken „gothischer“ Kunst. Der eindringende Italianismus hat diesen Anfängen echt nationaler Malerei ein rasches Ende bereitet. Die Spanier bekannten sich ein Jahrhundert lang zum Idealismus: sie haben mit grosser Mühe nur gleichgültige Werke geliefert. Dann folgte die Rückkehr zu dem entgegengesetzten System, aber jetzt mit ganz anderem Kunstvermögen. Dieses System hat stets die Wirkung gehabt, Eigenthümlichkeit zu befreien, weil es auf die wahre Quelle, die nächstliegende Natur hinweist und das Talent auf eigene Füsse stellt. Aber gerade diese rein, ja schroff spanischen Meister, die, mit einer Ausnahme, nie im Ausland gewesen sind, haben die Runde durch die Welt gemacht und die Vorstellung von dem geschaffen, was man Spanische Schule nennt. Sie gehören zum Bild des Zeitalters Philipp IV, von dem Leopold Ranke sagt: „Seine Zeit, durch politische Misserfolge und finanzielle Misswirthschaft so traurig, hat sonst ungleich mehr spanische Farbe als die früheren.“

In dieser Gruppe war Velazquez der folgerichtigste im Princip, die grösste technische Kraft und das feinste Malerauge. Keine Ausnahme also, wie er vom stofflichen Gesichtspunkt, als der einzige fast ganz weltliche Maler Spaniens bezeichnet werden konnte, sondern der spanischste unter den spanischen Malern.

Die Spanier besassen seit mehr als einem Jahrhundert einen

Staat im modernen Sinne, dessen Maschine aber die ungestörte Fortdauer vieler Elemente mittelalterlicher Kultur vertrug. Aus der Reibung des nüchteren, modernen, klassisch geschulten Verstandes mit dieser Traumwelt ging das, wenn auch nicht einzig gute, doch gewiss unvergleichlichste und unterhaltendste Werk ihrer und vielleicht der ganzen neuern Dichtung hervor. Damals gab es keine Antecamera, in der nicht ein Don Quixote lag; dieses Buch war als Novität in den Händen der jungen Leute, welche die „Schule von Sevilla“ begründeten. Miguel Cervantes, der wie Leonardo die Erfahrung die Mutter aller Wissenschaften nannte, und die Geschichte für heilig erklärte, „weil sie wahrhaftig ist, und wo die Wahrheit ist, da ist Gott“[1]) — er besass in seinem reichen Geist ein gut Stück Vulgärrationalismus, das was Schlegel den „prosaischen Winkel in seinem poetischen Gemüth“ nannte. Ein solcher prosaischer Winkel aber findet sich überall in spanischer Dichtung und Kultur. Neben dem fahlen dürren Ross der Romantik trabt der Esel praktischer Volksweisheit. Ihr einziges Epos war nur das Tagebuch eines Indianerfeldzugs, „die unbestochene Relation eines Augenzeugen, von der Wahrheit abgenommen und nach ihrem Maasse zugeschnitten“[2]). Ihre wo nicht älteste, doch am meisten gelesene und gedruckte Comödie war Celestina. Quevedo's „grosser Schelm“ und die Picarosromane sind auch im Detail der Trivialität nicht überbotene Vorläufer des von den heutigen Südfranzosen aufgebrachten realistischen Romans. Während dem *grand siècle* Frankreichs die Aufrichtung der Regeln des antiken Drama's in verschärfter Fassung voraufging, so eröffnete Lope das Jahrhundert des spanischen Drama's mit einer Kündigung der Kunstregeln, mit einer Kapitulation des auch dort eingeführten klassischen Geschmacks vor dem Brauch Spaniens, dem „Beifall des Pöbels“, der barbarischen Comödie, wie er selbst cynisch sagt, welche das Thun der Menschen und die Sitten des Jahrhunderts nachahmt[3]). Diese Dramatiker haben die alten Ideen von Ehre, Liebe und Loyalität in spitzfindigen Verwickelungen und in schimmernder Sprache verherrlicht; aber der Dichter des Jahrhunderts und des Hofs, den wir in diesem Buch kennen lernen werden, „ein Dichter wenn es je einen gegeben hat“, Calderon, enthält nicht nur den Geist seiner

[1]) D. Quixote I, 21. II, 3.

[2]) Ercilla nennt sein Epos selbst relacion sin corromper, sacada de la verdad, cortada á su medida. La Araucana I, 3.

[3]) v. Schack, Geschichte der dramatischen Kunst II, 215 ff.

Zeit, sondern auch ein Bild der Sitten und des Costüms, der Scenen auf Gassen und Plätzen, in Park und Kirche, in Palast und Posade, wie es aus Chroniken und Memoiren nicht besser zusammenzubringen ist[1]); und in der Lebensweisheit des Dichters des Lebenstraums und der Andacht zum Kreuz ist mehr Menschenkenntnis und gesunder Menschenverstand, als in manchen, die sich zur Religion der reinen Humanität bekennen. Dieser Vertheidiger des „Adels der Malerei“ sagt auch, „die Maler seien weiter nichts als Nachahmer der grossen Natur.“

Woher ist dieser Zug in das spanische Wesen gekommen? Ist er ein Erbstück der iberischen Ureltern? ein Erzeugniss von Boden und Clima? Oder ist er in jenem Umtausch der Eigenschaften, wie ihn der Kampf mit sich bringt, von ihren jahrhundertelangen Zwingherrn auf sie übergegangen? „Der Araber, sagt Dozy, hat wenig Phantasie und keine Erfindung, aber eine Vorliebe für das Wirkliche und Positive. Die arabischen Dichter beschreiben was sie sehen und erleben, aber sie erfinden nichts“[2]). So nennt Cervantes die Rittergedichte Lügenbücher *(libros mentirosos)*. Hätten die Araber Maler haben können, sie würden wahrscheinlich Bildnisse, Jagden, Festspiele und Sittenbilder gemalt haben, wie wir sie im Justicia-Saal der Alhambra sehen, aber, wie ich glaube, von Spaniern gemalt. Dieser Zug ist auch der spanischen Malerei von heute eigen, die sich ohne eigentlichen Zusammenhang mit der Vergangenheit ganz frei gebildet hat.

Wie dem auch sei, diese Eigenschaft hat sich zur rechten Stunde ein Auge als Organ zubereitet, das für die Aufnahme der sichtbaren Erscheinung mit ungewöhnlicher Vollkommenheit angelegt war. „Man glaubt bei ihm die Natur in einer Camera obscura zu beobachten.“ Völlig gebunden in der Wahl der Stoffe durch seine amtliche Stellung, scheinen ihn insgeheim nur seine optisch-malerischen Probleme zu interessiren. Oft zog ihn das schwer fassbare und darstellbare an, was aber zugleich das nächste und alltäglichste war, wie das allverbreitete Tageslicht: er hat Aufgaben sich gestellt, auf die man erst in der neuesten Zeit wieder gekommen ist. Richtig ist freilich, dass dafür auch wenige so enthaltsam gewesen sind im Gebrauch der

[1]) Adolfo de Castro, Discurso ac. de los costumbres de los Españoles en el s. XVII fundado en las comedias de Calderon. Madrid 1881. Julio Monreal, Cuadros viejos. Madrid 1878.

[2]) Histoire des Musulmans d'Espagne I, 13.

Phantasie, die Gelegenheit Schönheit zu verewigen so wenig benutzt haben, wenige auch für das Verlangen der menschlichen Natur nach jenem Nichtseienden, das uns für die Wirklichkeit tröstet, so wenig gesorgt haben.

Aber seine Porträts, Landschaften, Jagdstücke und alles was er gemacht hat, kann als Vergleichungspunkt gebraucht werden, an dem man die Grade oder Reste conventioneller Schlacke in andern abmisst. Das Medium, durch welches er die Natur sah, verschlang, um ein physikalisches Bild zu gebrauchen, weniger Farbenelemente als das anderer. Wie neben dem elektrischen Licht auch sonst weiss scheinende Flammen farbig aussehen, so verlieren neben den seinigen die Werke der Naturalisten; neben Velazquez erscheint Tizians Colorit conventionell, Rembrandt phantastisch und Rubens mit einer Dosis manierirter Unnatur behaftet.

Wenn er weniger als alle anderen in die Dinge hineinlegte, so zog er dafür mehr als alle aus ihnen heraus. Niemand hat wie er mit Dürers Grundsatz Ernst gemacht, dass „wahrhaftig die Kunst in der Natur steckt; wer sie heraus kann reissen, der hat sie“. Darauf beruht ihr Rang. Unter dem Eindruck der spanischen Galerie des Louvre schrieb ein Deutscher: „Wenn es ihm an Flügeln fehlte, um sich über die Wolken emporzuschwingen, und den übermenschlichen Ausdruck dieser Regionen zu vergegenwärtigen, so war er vielleicht der grösste von allen, deren Füsse je die Erde berührten. Seine Gemälde wurden erhaben durch Ausdruck und Charakter, und bekamen oft eine hochpoetische Farbe, wo er nichts als wahr und naturgetreu sein wollte. Velazquez legte in das einfachste Portrait mehr Poesie und Schwung, als viele anderen Historienmaler in ihre symbolischen Compositionen hineinlegen“[1]).

Was er nun sah, das brachte er auf die Leinwand mit stets wechselnden, ja vom Augenblick eingegebenen Mitteln, die dem Praktiker oft ein Räthsel sind. Uebrigens, wie er die Erscheinung sah, war das Ungewöhnliche, weniger aber ein besonderes Geheimniss der Technik. Seine Mittel waren oft überaus einfach, wie die durch welche Rembrandt in seinen Radirungen jene unnachahmlichen Effekte erzielte. Man hat gesagt, „das geistige Wollen des Künstlers sei aufs engste an das technische Vermögen der Darstellung gebunden“, aber ebenso wahr ist, dass dem

[1]) E. C. (Koloff) im Kunstblatt 1839, S. 157.

Genie (wie der Natur) noch immer für das was es sah und wollte, auch die Mittel nicht gefehlt haben[1]). Die italienische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts würde schwerlich anders geartet sein, wenn die neue Oeltechnick schon bekannt gewesen wäre, und der grosse Holländer wäre wohl nicht unmöglich gewesen, wenn er sich mit irgend einem andern Medium hätte zurechtfinden müssen. Dem grossen Haufen derer, die den Pinsel führen, imponirt Velazquez vor allem durch den äussern Schein jener Mittel, als der geistreichste Praktiker, d. h. der mit dem wenigsten am meisten zu sagen weiss, und man vergisst oft, dass ihm dies nur Mittel zum Zweck war.

Daher auch sind die Gemälde des Velazquez von nie versagender Anziehungskraft. Von keinem kann man soviel beisammen sehen, ohne Ueberdruss. Denn er ist fast in jedem Bilde neu. Er hat nicht wenige Bilder gemalt, deren jedes *sui generis* ist, auf dessen Variationen anderwärts ganze Existenzen gegründet worden wären. Der Zauber des Lebens, den sie ausüben, liegt im äusserlichsten und im innerlichsten: im Schimmer der Hautoberfläche und im Ausstralen des Willens, im Schein des athmenden, pulsirenden Augenblicks und in der Tiefe des Charakters. Treffend sagt J. C. Robinson, „dass seine Werke auf alle Zeiten, auch die entferntesten, so lange sie existiren, eine Wirkung ausüben werden, so mächtig, dass man in der Erinnerung die Vorgänge wirklich miterlebt zu haben glauben könne“[2]).

Deshalb eignet sich das Werk des Velazquez für eine monographische Behandlung. Man kann sogar sagen, dass jedes einzelne seiner Werke zu einer solchen reizt. Andern sind ohne Zweifel weit bedeutendere und erbaulichere Stoffe zugefallen, andere haben ein höheres Mass von Schaffenskraft mitbekommen. Andern haben eindringlichere Töne und berauschendere Akkorde zu Gebote gestanden. Neben den Coloristen der vene-

[1]) Ch. Blanc, Rembrandt II, 22. 32. H. Ludwig, Grundsätze der Oelmalerei. Leipzig 1876 S. 40.

[2]) His principal works like the immortal creations of Shakespeare, are replete with such intense and vivid realism that, as long as the world endures, and they remain in evidence, they will probably commend themselves to the observer in as complete earnest as at the first moment of their production. The pictures of Velazquez have this in common with photographs, that they impress the mind with such a powerful sense of actuality, as almost to suggest to the beholder, in their after-remembrance, the having assisted at the visible passages of human action represented. J. C. Robinson, Memoranda on fifty pictures. London 1868 S. 43.

zianischen und niederländischen Schule erscheint der Spanier prosaisch und nüchtern. Ja wir wüssten keinen, der den Unvorbereiteten so wenig ansprechen kann. Aber eins hatte er voraus. Bei vielen liegt das Grosse mehr im Arsenal ihrer bewundernswürdigen Darstellungsmittel, denen sie jedweden Stoff anzupassen wissen, als in der Arbeit, die sie dem Einzelnen zuwenden, in der Geisteskraft, mit der sie aus jedem Gegenstand eigens die in ihm latente Kunst herausdestilliren. Wenn ihre Kunst uns stets berückt: das einzelne Werk gewinnt uns nur halben Antheil ab.

Da ist nun der Spanier in jedem Bilde neu und eigen, in der Erfindung wie in der Technik. Für den Geschichtsforscher sind die Werke dieses „Geheimsekretärs der Natur"[1]) Urkunden der Zeit; dem Philosophen zeigen sie seinen Hauptgegenstand, den Menschen, wie im Hohlspiegel; sie sind aufregend für den ausübenden Künstler, und ihre Details bestehen vor dem Auge des Anatomen wie des Sportsmanns und des Schusters.

Seine Werke besitzen die Eigenschaft in besonderem Grade, welche Palomino als die „Kanonisation" eines Kunstwerks bezeichnet: die Originalität. In den grossen Historienbildern ist keine Anknüpfung an früheres zu entdecken; sie sind auch unnachahmlich geblieben. Was ihn aber von allen andern im eminenten Sinne originellen Malern unterscheidet, das ist ihre Einfalt, ihre ungefärbte Naturwahrheit. Seine beiden optischen Meisterwerke sind Erinnerungen an gesehene Situationen der trivialsten und beschränktesten Art. Denn sonst beruht der Eindruck der Originalität auf einer übermächtigen Subjectivität, die jedem Zug ihren Stempel aufdrückt.

Das Interesse, die Begeisterung, welche wir Kunstwerken der Vergangenheit widmen, gründet sich wol nicht bloss auf die historische Wissbegier, auch nicht auf die praktische Nützlichkeit solcher Studien; sie dürfte selbst von der Stellung in dem müssigen Streit über den Vorzug des Alten und Modernen ziemlich unabhängig sein. Die Maler sagen, sie könnten von den Alten technisch nichts mehr lernen; jedenfalls verhält es sich in dieser Beziehung mit ihrer Kunst anders als z. B. mit dem Kunstgewerbe. Der Reiz der alten Denkmäler liegt in der hier niedergelegten besondern Erscheinung der Menschheit, der geistigkörperlichen, die durch gewisse Verhältnisse von Zeit, Bildung und Race bedingt, so wenig wie diese Verhältnisse je wiederkehren

[1]) Ch. Blanc: Velazquez — le secrétaire intime de la nature.

wird. Was wir suchen und was uns fesselt, ist also eine Ergänzung der Anschauung unserer eigenen Natur, die an jedem Einschnitt der Zeit nur bruchstückweise in die Erscheinung tritt. Darin liegt der Werth und die Unersetzlichkeit der griechischen Plastik für uns. Daher der Zug unsers Jahrhunderts nach der christlichen Kunst des Mittelalters, in der eine eigenthümliche uns verloren gegangene Empfindungswelt niedergelegt ist. Wenn eine solche Cultur in die Vergangenheit zurücksinkt, so gewinnt sie oft eine Art Werthschätzung, die von derjenigen zur Zeit ihrer Lebendigkeit sehr verschieden ist.

Auch jene Zeiten des Cervantes und Murillo, wo das spanische Wesen sich für eigene Stoffe und Denkweisen auch eigene Formen schuf, kann als ein wenn auch beschränktes Stück Menschheit gelten, das seine Nische in deren Pantheon verdient, nicht blos sein Gefach im Archiv historischer Funde. Auch die Denkmäler dieses spanischen Wesens und das Interesse an ihnen hat an dem Punkt seine Weltwanderung begonnen, wo es im lebendigen Dasein zerfiel.

Die Galerien.

Velazquez (und seinen Verehrern) ist das seltene Glück beschieden gewesen, dass die bedeutendere Hälfte seiner Werke noch an einem Ort — dem ihrer Entstehung — beisammen geblieben ist. Sie sind nur aus den Schlössern in das Museum des Prado gewandert. Dank der geringen Veränderlichkeit ihrer Farbenschichten, der trocknen Luft Madrids und der langen Verschonung mit Galeriedirectoren alten Schlags, sind sie auch von einer Erhaltung, die man sich nicht besser wünschen kann. So kann man dort das Werk einer vierzigjährigen Künstlerlaufbahn in allen Wandlungen vergleichen, dort wo Land und Leute, im Süden typischer und stetiger als bei uns, den Kommentar dazu schreiben. Denn das Leben allein nimmt den Staub und die Starre weg, welche die Zeit über die Kunstwerke verhängt. Auch die Zeit und Umgebung ihrer Entstehung lässt sich mit voller Anschaulichkeit, in Personalien, Zuständen und Aeusserlichkeiten jeder Art, aus archivalischen, chronikalischen und dichterischen Quellen wieder hervorrufen. Wie oft begegnet man in Büchern, Depeschen und Versen jener Zeit Schilderungen, die auf Gemälde des Velazquez gemünzt scheinen; wie oft in den weiten, einsamen, entwaldeten Thälern castilischer Berge erkennt

man jene Landschaften wieder, mit ihrem klaren, satten, cyanblauen Luftton, in die er seine schimmernden Reiterbilder versetzt, oder in den engen Gassen seiner Städte einen Bauer, einen Bettler, der aus einem Rahmen des Velazquez herausgeschritten scheint. Das Museum selbst ist ein Theil dieses Commentars: dort sieht man die Gesellschaft, die Berge, die Parks in denen er sich bewegte, die Erzeugnisse italienischen Pinsels die er bewunderte und studirte und von denen er einige selbst mitgebracht und aufgestellt hatte.

Nur wenige bedeutende Stücke sind durch Brand von Schlössern und Kirchen zerstört worden; Vieles aber ist in den Stürmen zu Anfang des Jahrhunderts ins Ausland gewandert, und wohl alles, was sich in Privatbesitz befand. Zu einem vollständigen Ueberblick seines Schaffens gehört die Kenntniss dieser zweiten zerstreuten — und beweglichen — Hälfte seiner Werke. Niemand bilde sich ein, diesen Maler zu kennen, der die in England befindlichen Werke nicht aufgesucht hat. Während das Madrider Museum allerdings immer ohne Nebenbuhler bleiben wird als Besitzer aller der fünf grossen Historien und der Reiterbilder: so fehlen ihm dagegen manche merkwürdige Stücke, ja ganze Klassen von Darstellungen. Dahin gehören die Volks- und Küchenstücke seiner andalusischen Zeit, wie der Wasserträger bei Lord Wellington, ferner die Typen der hohen Klerisei, wie der Papst im Palast Doria und der Cardinal in Frankfurt; und mit einer Ausnahme, die grossen Bildnisse spanischer Damen und das Unicum seiner Venus. In lieblichen, mit allem Schmelz zarter Jugend und schimmerndem Schmuck ausgestatteten Kinderbildern übertrifft die Galerie des Belvedere Madrid. Endlich sind die Scenen der Jagd und der Reitbahn alle in England und *last not least* die wenigen echten Originalskizzen.

Die guten Velazquez ausserhalb Spaniens darf man nicht gerade in den grossen Galerien suchen. Nirgends erscheinen die vielregierten öffentlichen Museen so im Nachtheil gegenüber den Erfolgen der Privatliebhaberei. Die Nationalgalerie Englands besitzt nur die Ruine der Saujagd, zwei wenig merkwürdige Darstellungen Philipp IV und die Hirten, welche als Jugendwerk und Nachahmung zwar von biographischem Werth sind, aber nicht gerade geeignet, von der Art des Meisters einen Begriff zu geben. Erst seit Kurzem ist dieser durch ein Geschenk, den Christus an der Säule, dort würdig vertreten. Obwol fast alle beweglichen Werke des Velazquez, sowie des

Murillo und Zurbaran, in unserm Jahrhundert, und meist in London, auf dem Markt erschienen sind, obwol bei den Liebhabern Englands schon im vorigen Jahrhundert der Geschmack an den Spaniern verbreitet war, obwohl englische Maler wie Wilkie, Burnet die Geistesverwandtschaft zwischen Velazquez und den britischen Porträtisten bemerkt hatten, und diess die einzigen grossen Maler waren, die noch zu haben waren, auch englische Schriftsteller zuerst ihren Werth aller Welt veranschaulicht hatten: so schien es doch nicht in den Sternen geschrieben zu sein, dass Bilder der britischen Nationalgalerie zur Zierde gereichen sollten, die wie wenige sich im Stande gezeigt haben, auch der Kunst der Gegenwart zu denken zu geben, und nicht bloss einer historischen Liebhaberei des Tages dienen, um später einmal die Magazine zu füllen. Man stelle sich eine Generalausstellung der in England zerstreuten Velazquez vor, wie die in Manchester war[1]), und der Gedanke drängt sich auf, dass London eine spanische Galerie hätte haben können, die mit der von Madrid wetteifern möchte.

Indessen ist es auf dem Kontinent nicht besser gegangen. Die Galerie des Louvre hat eine ebenfalls sehr gleichgültige Wiederholung des königlichen Jägers, ein Atelierbild und eine kleine Skizze; die Ermitage mit Ausnahme einer Wiederholung des Pabstkopfs lauter zweifelhafte Stücke. Alle echten guten Bilder stammen aus altem Erbe und sind meist erst von Kennern wieder entdeckt worden; das Dutzend Bildnisse des Belvedere, die drei Modenesischen der Dresdener Galerie; auch die Münchener Pinakothek besitzt fast blos den einen Olivares aus dem Schlosse zu Schleissheim. Handzeichnungen sind sehr selten; nur in die Sammlung der Nationalbibliothek zu Madrid kamen einige aus dem Nachlass Valentin Carderera's; und sehr merkwürdige finden sich in der von Cean Bermudez dem Instituto Asturiano seiner Vaterstadt Gijon vermachten Sammlung.

[1]) Aucun musée, excepté le musée de Madrid, n'offre une aussi splendide collection de leurs tableaux (Velazquez et Murillo). W. Burger, Trésors d'art en Angleterre. Bruxelles 1860.

Literatur.

Des Malers Name kommt zuerst gedruckt vor in den Gesprächen des Vincenz Carducho (1633) bei der Aufzählung der Gemälde des königlichen Palastes [1]; die ältesten ganz zuverlässigen Nachrichten über sein Leben aber enthält die „Malerkunst" seines Schwiegervaters Pacheco (1648); die Beschreibung der ersten italienischen Reise, mit der die Mittheilung schliesst, ist wol brieflichen Aeusserungen entnommen [2]. Vierundsechszig Jahre nach seinem Tod erschien die ausführliche Biographie Palomino's im *Museo pictórico* (1724). Dieser spanische Malerbiograph war aber bereits seit 1678 in Madrid beschäftigt, seit 1688 Maler des Königs; er sah in den Palästen noch alles wie es Velazquez zurückgelassen hatte, er benutzte die Archive und die Aufzeichnungen von Künstlern, die jenem nahe gestanden hatten, wie des Juan de Alfaro [3]. Er konnte noch aus der vollen lebendigen Ueberlieferung schöpfen, und in der That beschränkt sich alles, was Spätere hinzugethan haben, auf kleine Correkturen und Zusätze. Aus dem *Museo* stammt alle Kunde über Velazquez und seine Collegen ausserhalb Spaniens bis in unser Jahrhundert. Seine Lebensbeschreibungen wurden 1739 ins Englische, 1749 ins Französische und 1781 auch ins Deutsche (Dresden) übersetzt; d'Argenville's Biographie (1745) ist nur ein Auszug. Antonio Ponz in seiner Kunstreise (Madrid 1772 ff.) brachte einige Beschreibungen von Bildern; Cean Bermudez benutzte für sein Diccionario Aufzeichnungen von Zeitgenossen, wie die des Malers Lazaro Diaz del Valle (1659), die noch abschriftlich in Privatbesitz vorhanden sind. Die „Discurse" eines andern gleichzeitigen Kunstgenossen, Jusepe Martinez, neuerdings herausgegeben von Valentin Carderera (1866), enthalten gleichfalls einen hierhergehörigen Abschnitt (S. 116—9).

Eine bekannte und definirbare Grösse in der Republik der Künstler und Kunstfreunde konnte er erst werden in diesem Jahrhundert, und zwar durch zwei Ereignisse. Das eine war der Entschluss König Ferdinand VII, die Gemälde der nur wenigen oder nur flüchtig zugänglichen königlichen Schlösser zu Madrid und San Ildefonso in einem

[1] V. Carducho, diálogos de la pintura. Madrid 1633. Neue Ausgabe S. 350.

[2] F. Pacheco, El Arte de la Pintura. Madrid 1648. N. A. I, 134 ff. II, 15 f. 127. 135.

[3] Palomino, Museo pictórico III. Madrid 1724. 400 Dexó Alfaro en su Expolio varios Libros, y Papeles muy cortesanos; entre ellos algunos Apuntamientos de Velazquez, su maestro . . . que nos han sido de mucha utilidad para este tratado. 353 á quien se debe lo mas principal de esta Historia.

Museum zu vereinigen (1819), das andere die Zerstreuung eines Theils seiner Gemälde seit den Kriegszeiten über Frankreich und England. Selbst auf das schon früher im Ausland vorhandene ist man erst seitdem aufmerksam geworden: manche Bilder in Frankreich und Italien, in den Schlössern des österreichischen Kaiserhauses, in der Dresdener Galerie u. a. waren früher theils unzugänglich oder liefen unter falschen Bezeichnungen, besonders des Rubens; nur der Pabst im Palast Pamfili hat stets den richtigen Namen behalten.

Seitdem wissen von Velazquez auch noch andere als die Gelehrten: er ist in den Kunstkreisen von Paris und London eine wolbekannte und vielgenannte Persönlichkeit geworden, welche die ausübenden Künstler mindestens ebenso wie die Kenner, die Käufer und die Dokumentensucher beschäftigt.

Voran ging England, Dank dem lebhaften Reiseverkehr und einer Vorliebe für die spanische Schule, die schon im vorigen Jahrhundert in Privatgalerien nicht fehlte. Richard Cumberland der Maler schildert uns noch den Eindruck der Velazquez im neuen Bourbonenpalast. Die erste lesbare Biographie verdankt man Sir William Stirling Maxwell, einem schottischen Baronet (geb. 1818, † 1878). Sie erschien in den „Annalen der Künstler Spaniens", London 1848, S. 576—688, dann in besonderer Ausgabe. Stirling ist auch als Schriftsteller ein Edelmann im grossen Stil, nicht bloss darin, dass er seine Bücher nicht in den Handel gab. Sein Werk gehört zu denen, wo man sich immer in der besten Gesellschaft fühlt. Es wendet sich allerdings an den verwöhnten Geschmack des englischen Publicums, und liest sich wie ein Essay Macaulay's, ist „boudoirfähig"; aber er citirt mit der Gewissenhaftigkeit eines geschulten Historikers. Auf kleinem Raum giebt er erstaunlich viel entlegene, immer interessante Daten und Curiosa: wie sie nur ein solcher Bibliophile (seine spanische Bibliothek war (und ist) ohne gleichen in Europa) zusammenbringen konnte; „eine Olla potrida, sagt Ford, *stuffed with savouries*, den nationalen Knoblauch nicht zu vergessen". Doch war Sir William weit mehr Historiker, Heraldiker und Literator als Kenner, wiewol ein geschickter Zeichner. Er verweilt lieber bei graphischen Schilderungen grosser Staatsaktionen und Feste, als bei künstlerischen Verfahrungsweisen, die Prosper Mérimée unter seinen zahlreichen Notizen vermisste[1]). Diese Annalen, die er übrigens sehr jung verfasste, sind doch nur eine elegante Umschreibung jener Palomino und Bermudez, in englischer Sauce, im Grund nichts andres, als was der arme Fiorillo einst in Göttingen zu stande brachte (1806); nur belebt

[1]) Revue des deux mondes 1848. XXIV, 639 ff.

durch die Lichter und Farben seiner Reiseeindrücke und die grossen Perspectiven der Geschichte, die ihm vertraut war.

Der liebenswürdige Begleiter auf Reisen in Spanien, Richard Ford (1796), dessen Reisehandbuch (zuerst 1845), voll Belesenheit in alten und neuen Autoren, gewürzt mit Humor, Sarcasmus, Volkskenntniss, Sympathie, von der Luft des Ortes durchweht, in dieser Klasse von Büchern einzig dasteht, war mehr Kenner als Stirling, obwol seine Charakteristiken heute für etwas optimistisch gelten. Sein Artikel Velazquez in der Penny Cyclopaedia ist das beste was dort über diesen geschrieben ist.

Stirling's Biographie wurde auch ins Deutsche (Berlin 1856) und von G. Brunet ins Französische übersetzt mit räsonnirendem Catalog von W. Burger 1865. Wenn jenes Werk vorzugsweise aus Büchern geschöpft war, so sind Theodor Thoré's Aperçus ganz aus dem Umgang mit den Originalen gewonnen; sie sind wie eine stenographirte Causerie in Ausstellung und Galerie. Dieser taktfeste Kritiker moderner und alter Maler, der meist den Nagel auf den Kopf traf, war bekanntlich sogar Bahnbrecher in der Methode des Gemäldestudiums, und dass er an dem Ringen der Kunst der Gegenwart leidenschaftlich Antheil nahm, hat seine Schilderungen nur belebt. Er war einer von jenen geborenen Malern, die nur mit der Feder gearbeitet haben, und seine Feuilletonaphorismen sind zuverlässiger als manche gelehrte Bücher; seine geflügelten Worte haben unwiderstehliche Ueberzeugungskraft, weil sie nur die erste Empfindung ausdrücken, welche das Schreibtischfieber des Monographisten oft verfälscht.

An ähnlichen treffenden Bemerkungen ist die französische Literatur nicht arm; ich nenne nur Charles Blanc und Théophile Gautier. Die schätzbaren Artikel Paul Leforts, des besten Kenners der spanischen Schule in Frankreich, in der Gazette des Beaux-Arts, sind jetzt in einem illustrirten Bande vereinigt worden.

Seit den sechziger Jahren haben denn auch die Landsleute unseres Malers Vorarbeiten veranstaltet für eine durch das in den spanischen Archiven vergrabene Urkundenmaterial vervollständigte Biographie ihres jetzt am höchsten geachteten Künstlers. Von drei in günstiger Stellung für solche Arbeiten befindlichen Dokumentensammlern wurden seit etwa zwanzig Jahren Monographien vorbereitet und zum Theil schon 1870 und 74 öffentlich angekündigt. Indessen haben diese Forschungen nicht die Ergebnisse geliefert, die man hoffen konnte; von Aufschlüssen über Gemälde ist wenig zum Vorschein gekommen; man muss sich begnügen mit Aktenstücken über Hoftitel, Gehalt und amtliche Berichte aus dem Palastmarschallamt über Miseren. Bis jetzt ist nicht ein einziger Brief des Malers gefunden worden; und doch hat er mit Rubens, mit

dem Maler aus Murcia, D. Nicolas de Villacis korrespondirt. Eine bedeutende Entdeckung würde die neuerdings ans Licht gezogene Memorie über die Gemälde im Escorial sein, aber sie ist mehr als zweifelhaft.

Zuerst hat der Bibliothekar des Königs, D. Manuel Zarco del Valle, ein hervorragender Bücherkenner, in den *Documentos inéditos* eine Anzahl der wichtigeren Aktenstücke des Palastarchivs abgedruckt; er versprach damals eine Arbeit, welche äusserst merkwürdige Dokumente enthalten sollte, mit Benutzung sehr seltener Drucke des siebzehnten Jahrhunderts, Nachrichten von unbekannten Gemälden, nach Aufzeichnungen von Zeitgenossen[1]).

Am meisten hat sich um diese Studien verdient gemacht d. Gregorio Cruzada Villaamil (geb. 1832 † 1885), der Herausgeber der einzigen, aus Mangel an Theilnehmern eingegangenen spanischen Kunstzeitschrift *El Arte en España* (1862—1870) und Verfasser der Schrift über Rubens als spanischen Diplomaten (Madrid 1876). Er hat die für das Studium der spanischen Malerei dieser Zeit so wichtigen und seltenen Malerbücher des Carducho und Pacheco (fast unauffindbar) wieder abgedruckt, und die Akten des Ordensarchivs von Uclés über Velazquez Adelsprobe veröffentlicht (1874). Er stand fast allein mit diesem gemeinnützigen Charakter seiner Schriftstellerei, in einer Gelehrtenrepublik, wo die Cabinete der Bücher- und Urkundensammler oft der Höhle des Löwen gleichen, in welche viele Spuren hinein und keine herausführen, und wo in luxuriösen Bibliophilen- u. a. Publikationen die Kunstgeschichte, mit sehr seltenen Ausnahmen, leer ausgeht. Villaamil hatte ein dokumentirtes Leben des Malers in den Druck zu geben begonnen, wovon mir neun Bogen vorliegen, als den kräftigen und auch politisch thätigen Mann ein plötzlicher zu früher Tod seinen Freunden entriss.

Der ausführliche, sehr geschickt gearbeitete, ja in der Form musterhafte erste Theil des Katalogs des Prado-Museums von d. Pedro de Madrazo y Kuntz (Madrid 1872) enthält ausser einem gedrängten und aus den fleissigen Studien des Verfassers im Palastarchiv mit einigen neuen Daten bereicherten Lebensabriss, sorgfältige Beschreibungen der Gemälde, brauchbar besonders für das Kostüm, und die Angabe ihrer wechselnden Aufstellungen in den königlichen Schlössern. Für diesen Band, der der einzige geblieben ist, erhielt d. Pedro von Isabella II. tausend Goldstücke. Zahlreiche Artikel des ungemein fruchtbaren Literaten und hochgestellten Staatsbeamten in seinen „Juwelen der Malerei", in der Illustrirten Zeitung, in der Pariser Revue *L'Art* sind die Vorläufer

[1]) Documentos inéditos para la Historia de España. Tomo LV. 1870. S. 398.

einer demnächst zu erhoffenden Arbeit, für die er sich ohne Zweifel in einer sehr günstigen Lage befindet. Die Galerie des Prado ist unter der Leitung seines Vaters d. José (dessen schöne, am Hofe Ferdinands VII gefeierte Gemalin eine Tochter des deutschen Malers Kuntz in Rom war) ausgewählt und aufgestellt worden; jener besass selbst eine Gemäldegalerie, die von den Söhnen an den Bankier Salamanca verkauft wurde; er hat die königliche Sammlung in einem lithographischen Prachtwerk herausgegeben. Diese ist seitdem in einer Art Erbpacht der Familie verblieben; auch nachdem sie durch die Revolution von 1868 aus dem *Museo del Rey* ein *Museo nacional* geworden war, eine Annexion, die Alfons XII edelmüthig bestätigte. — Gewiss eine vortreffliche Situation, um Kenner wo nicht durchs Auge, so doch durchs Ohr zu werden.

Der Advocat und Bibliophile d. Francisco Asensio in Sevilla hat in einer Schrift über Pacheco[1]) die Urkunden der Kirchenbücher mitgetheilt und kürzlich dessen von ihm wiederentdecktes und erworbenes Bildnisswerk phototypisch herausgegeben, — die ergiebigste Quelle für die Kenntniss der damaligen Gesellschaft Sevilla's. Ich habe den Text seiner Zeit noch in einer Abschrift der Bibliothek der historischen Akademie benutzt.

Neuerdings ist an Velazquez (und Murillo) eine Arbeit gewandt worden, wie man sie wohl für mehr Künstler haben möchte, ich meine das merkwürdige Buch von Charles B. Curtis in New-York[2]), mit welchem Amerika auf der Arena des kunstgeschichtlichen Studiums erschienen ist. Dies Werk seltener Liebe und eines wohl zwanzigjährigen Sammelfleisses beabsichtigt eine beschreibende Zusammenstellung alles dessen, was jemals auf den Namen des Velazquez (wenigstens durch die Druckerpresse) getauft worden ist, nebst der Geschichte der Bilder, ihren Preisen und dem Verzeichniss aller Reproductionen, von welchen Curtis wohl die vollständigste vorhandene Sammlung besitzt. Der Verfasser hat grundsätzlich von einer kritischen Sichtung abgesehen, die freilich denen die sein Buch gebrauchen viel vergebliche Wege erspart haben würde, aber auch seine eigene Mühe mehr als verdoppelt und das Buch dem Ideal, welches der heutigen Kunstgelehrsamkeit vorzuschweben scheint, sehr nahe gebracht hätte. Zu den besonders gescheiten Eigenschaften des Werkes gehört, dass er ihm die Form gegeben hat die für den Inhalt passte: die eines Katalogs, während andere aus dem Material, das für einen räsonnirenden Katalog allenfalls hingereicht hatte, eine

[1]) Francisco Pacheco, sus obras arstísticas y literarias. Apuntes por D. José Asensio. Sevilla 1876.

[2]) Velazquez and Murillo. A descriptive and historical Catalogue by Ch. B. Curtis. London 1883.

Geschichte machen zu können glaubten. Er könnte mit Börne sagen: „Ich hätte sie (die Nummern) und die Leser ebenso leicht an eine gemeinschaftliche Galerenkette der Langeweile schmieden können." Uebrigens beweisen die wenn auch sparsam ausgesäten Zweifel und Vermuthungen, dass dem trefflichen Mann auch kritischer Scharfsinn wenn er will zu Gebote steht. — Sein Buch überhebt das gegenwärtige der Mühe, ein Verzeichniss der Werke zu geben.

Wenn Richard Ford im Jahre 1848 constatirte, dass „die Deutschen ihren üblichen genauen und kritischen Fleiss diesem Gegenstand (der spanischen Malerei) noch nicht zugewandt hätten," so lag darin ein Wink, den aber bis jetzt Niemand beachtet hat. Zwei Reisen unserer verdienten Meister Passavant und Waagen, brachten ein kleines Buch des erstern und einige Artikel des letztern; in diesen stehen auch Bemerkungen über Velazquez.

Der Verfasser fühlte sich bei seinem ersten ohne bestimmte oder literarische Absichten unternommenen Besuch in Spanien (1872) von diesem Meister besonders gefesselt; er ist oft in das Land zurückgekehrt, meist aber um sich auf andern Gebieten der dortigen Denkmälerwelt umzusehen, welche vielleicht mehr den Reiz und Vortheil des Unerforschten hatten. Zuweilen schien es ihm als ob ein Werk über Velazquez mehr für spanische Leser — und Federn — sei. Aber nach solchen Pausen, wo er die Arbeit bei Seite legte, ist er immer wieder zu dem Gegenstand hingezogen worden, und so ist endlich, fast wider seinen Willen, dieses Buch zustandegekommen. Heutzutage hat das Recht zu einer Malerbiographie nur wer durch unermüdliches Studium der Originale sich eine Basis der Kennerschaft verschafft hat; der Verfasser hat alle Werke von denen er erfahren, auch die in Italien, Russland und besonders in England zerstreuten, wiederholt zu sehen gesucht. Die Zeit und Mühe die hier bloss auf Schärfung des Auges, auf Gewinnung eines Urtheils über oft nicht einmal bedeutende Stücke oder Begründung einer Aberkennung in ein paar Zeilen gewandt werden muss, werden die beurtheilen, welche ähnliche Arbeiten gemacht haben.

Obwol archivalische und dergleichen Studien für uns nur Ruhepausen sind neben der eigentlichen Arbeit des Studiums der Bilder, der Regeln und der Technik der Kunst: so sind diese Intermezzos für das vorliegende Buch doch zuweilen recht lang ausgefallen. Die Inventare der königlichen Schlösser z. B., aus welchen, um nur einen Punkt zu nennen, über Velazquez Thätigkeit als Galerieorganisator Aufschluss zu gewinnen ist, mussten eigenhändig abgeschrieben werden. Die spanischen Correspondenzen der Archive Italiens (Venedig, Neapel, Florenz, Modena u. a.) gewährten ausser einigen den Meister betreffenden Briefen

viele Daten, welche auf die in der Lebensgeschichte berührten Personen und Zustände oft überraschendes Licht werfen. Die Biographie eines Künstlers, der in diesem Maasse Spiegel seines Zeitalters ist, würde ohne Orientirung in dem letztern wie das Fragment einer verlorenen Handschrift sein. Aber diese Orientirung muss man suchen nicht in Geschichtswerken, um banale kulturhistorische Einleitungen zu schreiben, sondern in den Tagebüchern, Depeschen und Comödien der Zeit.

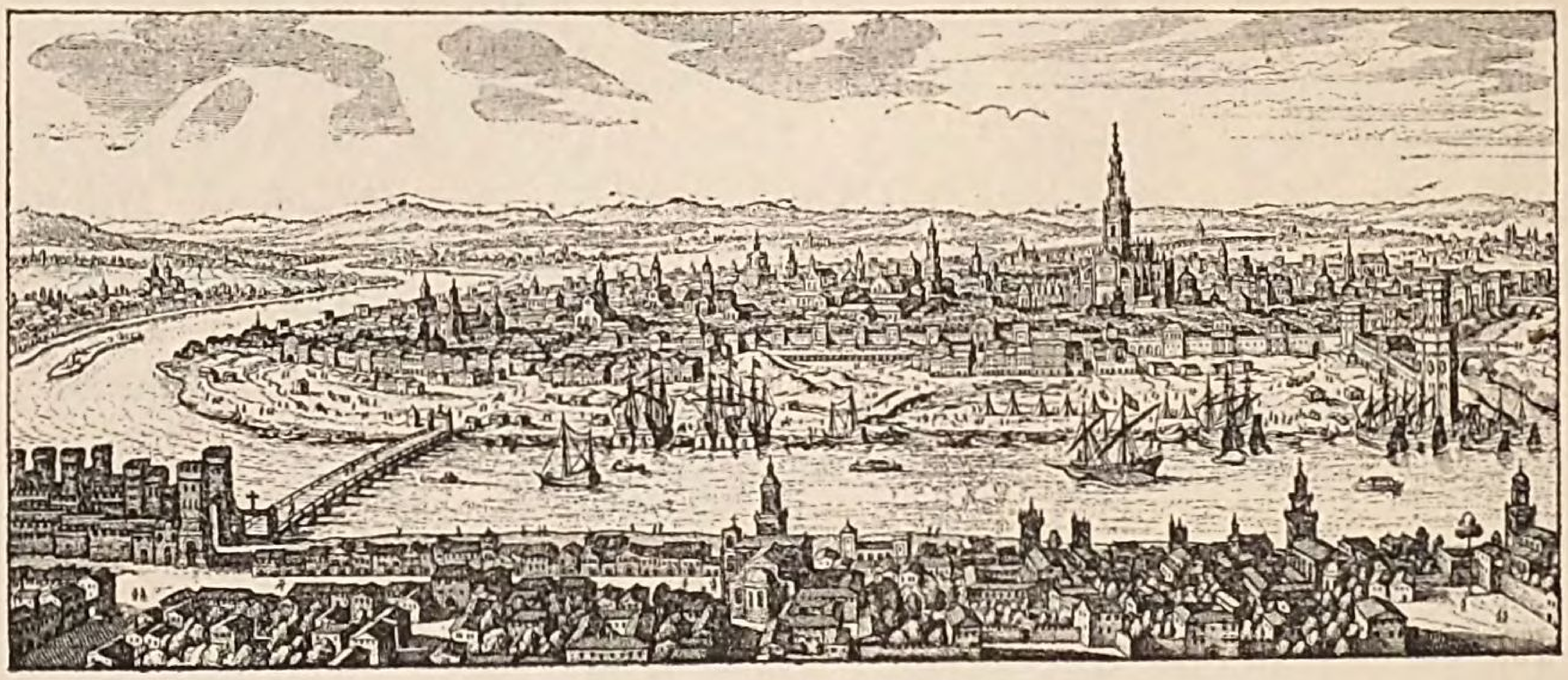
Die Reisen jenseits der Pyrenäen gaben auch Gelegenheit zu einiger Kenntniss von Land und Leuten, die zum vollen Verständniss der Kunstwerke ebenfalls nicht zu entbehren ist. Velazquez sollte dort nicht bloss in Madrid studirt werden, obwol ausser Madrid kaum etwas von ihm zu finden ist. Wenn die erste Eigenschaft eines Werkes der nachahmenden Künste Wahrheit ist (besteht doch dessen Genuss eigentlich in der Wiedererkennung), wie kann man ein Urtheil haben, ohne das zu kennen was der Künstler vor Augen hatte. Zwar die Dons mit den *golillas* und die Damen in den *vertugadines* sind an den Ufern des Manzanares nicht mehr zu finden; aber die Race und die Scholle ist noch wenig verändert. — Oft hört man Dinge unnatürlich nennen, bloss weil man sie nie gesehen hat; man setzt auf Rechnung des Künstlers was im Gegenstand lag; man verfolgt die Descendenz der Motive als seien sie Arcana einer Kastenüberlieferung, während sie vor Jedermanns Augen lagen; man nennt eine Auffassung steif oder roh, affektirt oder ideal, wo es sich um ganz ehrliche Protokollirung der Wirklichkeit handelt. Die angeborene Geberdensprache des Südländers erscheint dem Nordländer pantomimisch, und manierirte Beweglichkeit bloss weil sie formlos und aufgeregt ist, als Puls des Lebens. So wurden z. B. in einem neusten Machwerk die Landschaften unsers Malers mit aufgehängten Draperien verglichen, obwohl bei jedem, der im castilischen Hochland reist, auf Schritt und Tritt ihre Erinnerung hervorgerufen wird.

Noch ein Wort über Anordnung und Ausstattung!

Die Geschichte eines Künstlers ist vor allem die Geschichte seiner Werke, und es kostet nicht die wenigste Mühe, die letzteren zu placiren, wo äussere Zeugnisse im Stich lassen. In unserm Fall sind wir nicht so glücklich daran wie etwa bei Rembrandt oder Ribera, aber auch nicht so rathlos wie bei Murillo. Die grossen Wandlungen der Malweise stehen fest. Aber mit Gewalt alle Bilder auf Jahr und Monat datiren wollen, würde zu Selbsttäuschungen führen. Wie selten (man möchte sagen, nur zufällig) bestätigen nachfolgende äussere Aufschlüsse die Deduction! Eine Gruppe von Erscheinungen nimmt bei anhaltender Beschäftigung unwillkürlich eine gewisse Verkettung im Innern an, und man fühlt sich zuletzt seiner Sache so gewiss, als habe man dem Mann

bei der Arbeit über die Schulter gesehen; aber das wahrscheinliche ist selten die Wahrheit. Abgesehen von der hier empfehlenswerthen sokratischen Weisheit des Nichtwissens ist es ganz lehrreich, die gegenständliche Ordnung gelegentlich mit der chronologischen wechseln zu lassen. Die Feststellung der sogenannten „Entwicklung" lenkt die Aufmerksamkeit zusehr auf gewisse mit den Altersstufen zusammenhängende Wandlungen, die bei allen mehr oder weniger typisch ähnlich sind, aber das innere Wesen ihrer Kunst wenig berühren.

Bei den von R. Brend'amour gearbeiteten Holzschnitten sind ausser Zeichnungen von Künstlern, meist die Photographien von J. Laurent und die Meisterwerke Braun's zu Grunde gelegt worden, aber mit Benutzung des lithographirten Galeriewerks, der ältern Kupferstiche und der Radirungen Maurá's, wo jene im Stich liessen. Diese Bilder sollen Illustrationen sein, nicht Publicationen! Sie sollen nur das Maass von Stütze gewähren, welches die Phantasie des Lesers nicht entbehren kann; man wird ihm doch nicht zumuthen den photographischen Apparat zu dem Buche hinzuzukaufen. Ein Prachtwerk nach heutigen Mustern wollte ich nicht bringen, auch wenn die Möglichkeit sich geboten hätte. Das Buch ist die Arbeit eines Schriftstellers der sich Leser wünscht, kein Text zu einem Bilderbuch, wo der Verfasser wie ein Jahrmarktsbarde die Historien mit dem Stocke zeigt. Ein Buchtext soll auf eignen Füssen stehen; und wenn die Kunst zuweilen Gedanken in Gestalten umgesetzt hat, warum sollte es nicht erstrebenswerth sein, wenn auch in unendlicher Annäherung, das Anschauliche in die andere Welt der Worte zu übersetzen! Vor den Originalen würde eine solche Uebersetzung freilich nicht geniessbar sein.



Sevilla.

Naturae gaudentis et lascivitatis opus.
Ludovicus Nonnius.

Es ist ein allgemein menschlicher, wiewol in sehr wechselnder Stärke verbreiteter Trieb, bei Personen, die einen tiefen Eindruck zurückgelassen haben, mögen sie nun bleibendes für Nation und Menschheit geschaffen haben, oder nur der Spielball eines ausserordentlichen Geschickes gewesen sein, sei es endlich dass wir sie bloss geliebt haben, die Aeusserlichkeiten und die Umgebung ihrer Existenz kennen zu lernen. Wir fragen nach dem Platz wo sie geboren, nach den Bergen deren Luft sie als Kinder geathmet, und wollen neben ihrem Grabe stehn; wir erkundigen uns nach ihren Vorfahren, Lehrern und Kameraden. Diesem Trieb ist es Gebrauch geworden, in Biographien Rechnung zu tragen, besonders bei Menschen deren Wirkungskreis der Phantasie angehört.

Dieses Bedürfniss beruht auf einem einfachen psychologischen Gesetz und hat an sich gar nichts zu thun mit der wissenschaftlichen Absicht (durch die man solche Abschweifungen zu rechtfertigen sucht), den Menschen und sein Werk nach Zeitbegriffen und dem ursächlichen Zusammenhang zu erklären. Die zufällige Oertlichkeit wo Jemand die Hand des Schicksals in seinem Leben erfahren hat, der Baum der dort stand, der Ruf eines Vogels, der Qualm eines Feuers gräbt sich unauslöschlich

ein, und diese bedeutungslosen Dinge erhalten die magische Kraft, jenes Erlebniss und den damaligen seelischen Zustand heraufzubeschwören.

Jenes wissenschaftliche und dieses associative Interesse stehen sogar oft in umgekehrtem Verhältniss. Je grösser ein Mensch gewesen, je weiter die Verbreitungskreise sind, welche das letztere Interesse um ihn beschreibt, desto weniger ist er ein Produkt seiner Umgebung. Wir sagen, wenn wir seinen Namen nennen: die Zeit nannte ihn Colombo, Raphael, Shakespeare, und geben damit zu verstehen, dass das Zeiträumliche Nebensache ist. Gleichwol ist jener Cultus der Zufälligkeiten vollkommen berechtigt. So weiht die Kirche dem Vater ihres Stifters Tempel und veranstaltet Pilgerfahrten nach dem heiligen Grab, obwol sie glaubt, dass der Heiland vom Himmel gekommen und dahin zurückgekehrt sei.

In dem folgenden Abschnitt dieses Buchs soll also von der Stadt Sevilla und ihrer Gesellschaft, von den Wechseln des Geschmackes vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert, von den Künstlern die im Beginn des letztern den Ton angaben, die Rede sein. Wäre dies alles so bekannt, und soviel darüber geschrieben worden wie z. B. über Florenz, so würde dieser Theil ungeschrieben geblieben sein. Aber in der Lebensgeschichte unseres Malers müssen eine Menge Dinge und Personen genannt werden, mit denen wenige Leser eine deutliche Vorstellung verbinden würden, und es wäre unhöflich ihnen zuzumuthen, sich eine kleine Bibliothek zu leihen oder zu kaufen. Ein gutes Buch sollte nichts sagen als das was aus ihm selbst klar und deutlich ist.

Was Sevilla in früheren Tagen gewesen, das braucht man bis jetzt noch nicht bloss in Archiven auszugraben, oder aus Ruinen zu ahnen. Noch steht der Minaret des Jaber und der Orangenhof der Moschee mit der *puerta del perdon;* der Alcazar Don Pedros mit seinem Garten, der noch heute als königliches Haus dient, wie der Palatin zur Zeit der Ottonen; und die Kathedrale, welche die Domherrn während einer Sedisvacanz zu errichten beschlossen hatten, nach der Sage in einer Art babylonischer Aufwallung: „Lasset uns eine Kirche bauen, so gross dass uns die Nachwelt für Narren halten soll“[1]). Diess ist jedenfalls gut erfunden, andalusisch und von echt spanischem Humor im Ausdruck. Es ist ein Bau ohne Baumeister und Erbauer, ein Werk vieler Geschlechter

1) A. Ponz, Viage en España IX, 3.

von Domherrn, Dechanten und Erzbischöfen, und einer Colonie fremder und einheimischer Künstler.

Diese Bauwerke beweisen dass Sevilla lange vor Columbus die blühendste und schönste Stadt der Monarchie war, wie Alarcon sagt, „die Ausnahme der Zeiten und der Neid der Städte“[1]). Navagero fand es den italienischen Städten ähnlicher als irgend eine andere Stadt des Reichs. Sevilla, schreibt der Florentiner Serrano, gilt, als Hauptstadt der besten Provinz, und durch seinen Handel allgemein für die reichste Stadt Spaniens (7. Februar 1637).

Sevilla war von jeher stolz auf seinen Reichthum und auf seine Devotion, auf die Eleganz seiner Wohnungen und die grandiosen Werke der Barmherzigkeit, auf die Schönheit seiner Frauen und die Tapferkeit seiner Edlen. Nicht immer war Sevilla eine Stadt von Sybariten gewesen; lange erhielt sich der Geist der vom Norden gekommenen Geschlechter der Reconquista. Man betrachte die Grabmäler der Rivera und Ponce de Leon in der Universidad: da ist die Schlummerstatue des Gründers Per Afan de Rivera, gestorben 1423 im 105. Lebensjahr, „der (wie die Inschrift sagt) sein Leben verzehrte im Dienst Gottes, im Krieg gegen die Mauren und im Dienst von fünf Königen“, und seines Sohnes Diego Gomez „der sein ganzes Leben im Mohrenkrieg verbrachte“.

Sevilla war eine Welthandelsstadt geworden. „Es wäre ein ebenso grosses Wunder, sagt Alarcon, in Madrid einem Frauenzimmer zu begegnen das nicht bettelt, wie in Sevilla einem Cavalier, der nicht eine Ansteckung vom Handelsmann[2]) hätte“. In der ersten Zeit kamen Schiffe bis zu vier- bis fünfhundert Tonnen den Guadalquivir hinauf und löschten die Ladung am Molo, der Torre de oro. Die Flut stieg bis zwei Meilen über Sevilla hinauf. Ihr Handel führte nach dem Norden Oel, Wein, Zitronen und Orangen, nach Kastilien Goldstoffe, Doppeltaffet und Sammet, das Seidengewerbe beschäftigt noch immer Tausende[3]).

So kam es, dass im Lauf des sechzehnten Jahrhunderts der Reichthum mit unerhörter Raschheit zunahm, als die Stadt das grosse und einzige Thor des Verkehrs mit der neuen Welt

1) Esta excepcion de los tiempos, envidia de las ciudades. Alarcon, ganar amigos I.

2) Es segunda maravilla un caballero en Sevilla, sin ramo de mercader. Idem, El semejante de sí mismo I.

3) Reisebeschreibung des Diego Cuelbis aus Leipzig a. d. J. 1599, Handschrift des Britischen Museums. Noch im Jahre 1673 hatte Sevilla 405 Seidenwebstühle.

wurde, und die Silberflotten erst hier, später in San Lucar und Cadiz aus- und einliefen. Hier wurden die Wimpel und Standarten gemalt, welche Spaniens Schild über die Weltmeere trugen. Die Casa de Contratacion hatte die Gerichtsbarkeit über den Verkehr mit den Colonien, und die grossen Kaufherren das Monopol des überseeischen Handels. Sie beherrschten die alten Handelsstädte der Mittelmeerländer und selbst des Nordens, deren Kaufleute ihre Waaren nach diesem Hauptstapelplatz der damals weltbeherrschenden Halbinsel brachten. „Sevilla, sagt Thomas Moncada, ist die Hauptstadt aller Kaufleute der Welt: vor kurzem noch lag Andalusien am Ende der Erde, jetzt ist es ihr Mittelpunkt geworden“ [1]). Die Einkünfte und Zolleinnahmen, der Werth des Besitzes, die Volkszahl stieg. Dieser Handel hatte ganz neue Bevölkerungsschichten herangezogen. Es gab nun drei scharf unterschiedene Klassen: die Eingeborenen, Nachkommen der Colonisten und der Reste der alten Einwohner, Adel und Volk, gemessen, tapfer, begütert, von ihren Einkünften oder ihrer Hände Arbeit lebend, die nicht ausser Land gingen. Die fremden Geschäftsleute: von ihren Kolonien sind noch die Strassennamen übrig: deutsche, vlämische, französische, italienische. Endlich die Müssiggänger, die Fracasso's, die Spieler, aus denen gelegentlich Banden zum Kampfe gegen die Morisken geformt wurden. Das alles fand kaum Platz: „Hier ist selbst der Strom bewohnt, wie in China“.

Eine allmähliche Umwandlung des Lebens und der Gestalt der Stadt folgte. Die Schätze Indiens, sagt Zúñiga [2]), zogen den Handel aller Völker an, und brachten eine Ueberfülle alles dessen was in der Welt köstlich heisst, in Kunst und Natur“. Gerade die Regierung Philipp III, in welche die Jugend des Velazquez fällt, bezeichnet der Chronist als die Epoche dieser Veränderung, es war die Zeit der grossen Stiftungen, der Hochfluth des Unternehmungsgeistes. „Bald, sagt er, begann sich in allen Stücken eine andere Welt zu zeigen“. Das waren seine halcyonischen Tage!

Das Reich erblickte in Sevilla, wo, wie Lope sagt, „zweimal alljährlich der gesammte Unterhalt Spaniens landet [3]),“ seine allgemeine Hülfe *(socorro)* und die gemeinsame Hoffnung seiner Städte [4]).

[1]) Weiss, L'Espagne I. 24.

[2]) Zúñiga, Anales de Sevilla, zum Jahr 1564 und 1599.

[3]) Lope, el peregrino de su patria. Obras sueltas V, 320.

[4]) Jornada que S. M. hizo á la Andaluzia 1624.

Sie lieferte im siebzehnten Jahrhundert zwei Drittel des baaren Geldes für die Halbinsel[1]; „die Erwartung seiner Galeonen, sagt Zúñiga, hält die Nationen Europa's in Spannung, die jetzo leider dabei mehr interessirt sind als Spanien und Sevilla, wohin das meiste kommt und wo das wenigste bleibt"[2]).

„Dieses Gold aber, sagt Pedro de Medina, war die Belohnung für den wahren Glauben; wie der Herr Salomo mit Gold und Silber ausrüstete, um den Tempel zu bauen, d. h. die Ungläubigen in den Schooss der Kirche zu bringen." Kirche und Börse waren damals noch sehr nahe Nachbarn. Ehe die Lonja fertig war, versammelten sich die Kaufleute auf dem durch Stufen erhöhten Raum vor der Kathedrale. In der Strasse darunter wurden die Versteigerungen gehalten: Silbersachen, Sclaven, Stoffe, Kunstschränke, Gemälde: wie im Tempel der Libitina, sagt Rodrigo Caro. Unter den Wohlthätigkeitsanstalten war der grösste Palast der Stadt, das Hospital de la Sangre, gegründet von D^a^. Catalina de Rivera und ihrem Sohn D. Fadrique. Dieses Haus hatte nach und nach für fünfzigtausend Dukaten an frommen Werken gestiftet.

Sevilla war auch eine sehr katholische Stadt. Seit der Reconquista verwandelten sich ihre arabischen Paläste in Klöster[4]). „Ihr grösstes Prärogativ ist die Andacht zur Königin der Engel, jener angeborene Glaube an die unbefleckte Empfängniss, für deren Definition die Bewegung von ihr ausging." Sevilla besitzt drei colossale mittelalterliche Madonnengemälde, die noch heute von Gelehrten, deren Glaube stärker ist als ihre Archäologie, auf die altchristliche, westgothische Zeit zurückgeführt werden, Bilder, wie sie keine christliche Nation sich rühmen dürfe zu besitzen.

Trotz alledem, und trotz der italienisch-humanistischen Bildung und Dichtung, für die man damals schwärmte, war Sevilla eine Stadt von orientalischem Grundwesen geblieben, und ist es bis heute. Seine marmorgepflasterten *patios*, belebt von Brünnlein mit Blumenpyramiden und von balsamischen Gerüchen durchduftet, erscheinen dem Nordländer, wenn er, durch seine engen labyrin-

[1]) Depesche des venez. Gesandten Basadonna vom 15. Mai 1649. Frari-Archiv.

[2]) Zúñiga zu 1579. Zum folgenden 1587. Die spanischen Pistolen fanden sich nur im Ausland. Man verglich Spanien mit dem arkadischen Esel, der Gold trägt und Disteln frisst.

[3]) D. Pedro de Medina, grandezas y cosas notables de España 1548. Fol. 51 ff.

[4]) Der Palast des Bab Ragel in s. Clemente. Museo Español IV, 198.

thischen Gassen sich windend, in den offenen Zaguan hineinsieht, wie Scenerien arabischer Märchen. Noch vernehmen wir in den Melodien des Volkes die schwermüthigen arabischen Weisen, und Tänze sind aus den Kirchen noch nicht verschwunden. Diese Feste, Masken, Tänze und Processionen erschienen den Fremden jederzeit ganz im Geschmack des Ostens, — *all' uso antico moresco del paese*[1]). In den Gemächern, die sich um diese *patios* legen, standen Schränke mit Marketeriearbeit aus Cedern- und Rosenholz, Ebenholz und Elfenbein, Schildpatt und edlem Metall, die feinsten indischer Arbeit aus Goa; chinesische Emailgefässe, farbenprächtige Vögel der Tropen. Um die Wände liefen Azulejos mit Metallreflexen, flandrische und mexikanische gewirkte Tapisserien, corduanische Ledertapeten wurden dort aufgehängt, und den Boden bedeckten persische Teppiche. Jetzt haben sich die Museen mit diesen immer seltener werdenden Herrlichkeiten angefüllt. Selbst die christlichen Tempel waren bis ins 16. Jahrhundert ein Gemisch von Moschee und Kirche, neben gothischen Portalen und Chorpolygonen erhoben sich Glockenthürme mit Hufeisenbogen, Kreuzgewölbe wechselten mit Artesonado-Decken. Die letzteren gebraucht der Dichter Luis de Leon als Beispiel des seinem frommen Sinn bedenklichen Zaubers dieser *Mudejar*-Kunst

— *el dorado techo* . .
del sabio Moro, en jaspes sustentado.

Aber die Casa de Pilatos des Fadrique Enriquez de Rivera (1533) hatte diesen Maurenstil mit den heiligsten Erinnerungen der Christenheit verknüpft. Nach den arabischen und gothischen Stilformen war die italienische Renaissance erschienen, aber auch sie hatte dem Geist des Ortes nicht widerstanden; sie berauschte sich in figürlicher und ornamentaler Phantastik. Jetzt herrschte freilich der strenge nüchterne Cinquecentostil des Herrera, in dem der Tempel Mercurs gebaut wurde. Nun vermochte man nur noch mit den Augen eines Vignola zu sehn, und man verstand nicht mehr, was das abgelaufene Halbjahrtausend geschaffen. Lope bewundert das Monument der heiligen Woche als Sevilla's höchste Merkwürdigkeit[2]). Doch verbreiteten die Werke der Vorzeit über die Stadt auch in den Augen dieser neuen Menschen ein

[1]) So erschien Zane der Zug des Hofs nach der Atocha bei der Geburt des Prinzen im Jahre 1657 (28. November).

[2]) Wahrscheinlich im Jahre 1559 modellirt; máquina tan rara del monumento, la mayor del cielo nennt er dieses kalte Werk, ebenda.

poetisches Helldunkel. „Memphis Castiliens" nennt Tirso Sevilla[1]). Noch war die Schöpferkraft nicht versiegt, noch ein kostbares Geschenk hatte die Stadt bereit für Spanien und die Menschheit: seine Malerschule.

Sevilla war auch eine lustige Stadt, *regocijadísima y vistosa* nennt sie das Reisejournal Philipp IV (1624). Damals waren seine Gefilde und die Ufer des Stromes weit reicher als heute mit Gärten bedeckt. Navagero fand sie noch dünn bevölkert, und viele Gärten lagen innerhalb der Mauern. Dieser Venezianer ist entzückt über die Parks mit ihren dichten Hainen von Cedern, Orangen und Myrten, besonders die paradiesischen der Karthause[2]) und von S. Gerónimo de Buena vista. Sie verdankten aber mehr der Natur als der Pflege. Sie dehnten sich tief ins Land *(el compas de Sevilla)* aus. So bot sich von der westlichen Anhöhe *(montañeta)*, wo die Ajarafe beginnt, ein Anblick dar, den nach Rodrigo Caro, „der Pinsel des geschicktesten Malers wiederzugeben verzagen müsste." Wenn man Lesern spanischer Comödien die Alameda des Herkules nennt, oder die Barken und das Gestade, welches der Sohn des Columbus mit Alleen bepflanzte, oder den Garten des Alcazar (den wonnigsten Ort Spaniens nennt ihn der genannte Italiener), so bevölkern sich ihnen diese Orte mit Scenen romantischer Abenteuer. Denn in Sevilla, sagt Calderon, tauchen hundert neue Geschichten in jeder Nacht auf[3]). Hier lebte und wurde vom Teufel geholt Don Juan Tenorio, der „Spötter von Sevilla". Die Mutter der Waisen und den Mantel der Sünder nennt es Mateo Aleman[4]). Die grünen Säle des Alcazar bezeichnet der Dichter jenes *Burlador* als die Schule der Liebe; er lag dicht an der Börse; „hier schienen die Dichtungen von den Gärten des Admet und Alkinous keine Fabel mehr; er ist die Börse der Frauen[5])". Um den Schritt von der Andacht zur Lebenslust zu machen, brauchte man nur die Schiffbrücke nach der Triana zu überschreiten, „in der sich die getrennten Theile der Stadt die Hände reichen". Zu beiden Seiten wimmelte es von grossen und kleinen Fahrzeugen.

1) Tirso de Molina, No hay peor sordo III (1625 geschrieben).

2) Buen grado hanno i Frati che vivono lì a montar di lì al Paradiso. Navagero.

3) Es lugar, donde cada noche salen cuentos nuevos. Calderon, el médico de su honra II. Lugar tan acomodado á hallar aventuros, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen mas que en otra ninguna. D. Quixote I, 14.

4) Im Guzman de Alfarache I, 1, 2.

5) Tirso, El amor médico I.

Triana war die Stadt der Fremden, voll schöner Gärten, hübscher Häuser und sauberer Strassen, die Stadt der Spielhäuser und der Posaden, wo immer viele und vornehme Gäste zu treffen waren, weil man da ungestört von Polizei und Nachbarn sich unterhalten konnte[1]). Sie waren der Lieblingsausflug der Sevillanerinnen, die in Barken herüberkamen, gerudert von buntgeputzten Fergen. Dort waren die Buden der Töpfer und der Glasbläser, von hier aus verbreitete sich der Schimmer dieser Keramik über Kirchen und Paläste von Spanien und Portugal.

Zuweilen kamen Zeiten, wo der Schatten des Todes über die Stadt zog, wie in den ersten Jahren und in der Mitte des Jahrhunderts, als die Pest dort wüthete. Im Jahre 1649, erzählt der modenesische Gesandte, fanden im Schrecken dieses Todes auf einmal siebentausend Eheschliessungen statt, von denen die mit *amancebadas* gelebt[2]). Als Philipp III im Jahre 1619 nach Lissabon zog mit seinem Hof, verliess ein Schiff mit vierzig Courtisanen die Stadt, „in reichen Kleidern und Juwelenschmuck", um zu dem Hof zu stossen; sie wurden von Corsaren nach der Berberei geschleppt[3]).

Aber neben der Meleket des Himmels forderte auch Moloch noch seine Opfer. Die Verbreitung mystisch krankhafter Verirrungen des religiösen Gefühls enthüllten die Ereignisse des Jahres 1623, als zehntausend Personen in sechs Monden wegen Ketzerei verhaftet wurden, *Alumbrados*, von denen die Inquisition, erschreckt durch die Zahl, „nur sieben Rädelsführer sammt einer dieser Ketzer Beata auf den Scheiterhaufen gelegt, die übrigen aber mit verdienter Lebensstrafe verschonte"[4]).

Die Dichter.

Seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts war auch in der gebildeten Gesellschaft Sevillas italienische Cultur durchgedrungen. Nachdem Antonio von Lebrija (1444 † 1522) das lateinische Studium in Andalusien begründet hatte, entwickelte sich durch das Lesen italienischer Dichter und Schriftsteller eine neue Welt

[1]) Diego Cuelbis. Man bezahlte für ein Zimmer 1 Ducaten oder 12 Realen monatlich.

[2]) Modenesische Depesche vom 15. Juni 1649.

[3]) Venezianische Depesche vom 28. Juni 1619.

[4]) Khevenhiller, Annales Ferd. X, 330.

von Empfindungen und Literaturformen innerhalb der unerschütterten katholischen Ueberlieferung. Mit jener Verkennung, die jede Zeit für ihre nächste Vorgängerin hat, ging man oft an den früheren dichterischen und künstlerischen Schöpfungen vorbei, auch an dem was heute für uns allein den Zauber von Sevilla ausmacht, vertiefte sich in die Erinnerung altrömischer Tage, und vergoss poetische Thränen über deren Untergang. Rodrigo Caro (aus Utrera, 1573 † 1647), der Geschichtsschreiber Sevillas und seiner *varones ilustres*, lateinischer Epigraphiker, ist der Verfasser einer Ode auf die Ruinen von Italica (Altsevilla), die Francisco de Rioja nur umarbeitete und in einigen der besten Strophen kopirte. Sie trauerten in der Todtenstille des verfallenen Amphitheaters und träumten von dem einstigen Beifallsbrausen des „grossen Volkes“, welches die Thaten der Fechtersclaven bejubelte! klagten über die „stolzen Statuen, welche die gewaltthätige Nemesis herabstürzte“. Ein Sonett desselben Inhalts dichtete Pedro de Quirós, und Juan de Arguijo besang die Ruinen Carthago's, Troja's und den Tod Cicero's

Der gefeiertste Dichter Sevillas, Hernando de Herrera, *el divino* (1534 † 1597) folgte ganz den Pfaden Boscan's und Garcilaso's, ihm zufolge des grössten spanischen Dichters, ausser dem, nach Lomas de Cantorál (1578), Spanien kaum einen Dichter des Namens werth hervorgebracht haben sollte. Nach Pacheco war Herrera der erste, der die Sprache zu ihrer Höhe erhob. Der Beneficiat von S. Andrés fand auch seine Laura in Doña Leonor de Milan, Gräfin von Gelvez, „welche, in Anbetracht dass er ein so erhabener Dichter war, diese Huldigungen mit Gutheissen ihres Gemahls gestattete“. Ihm galt das Sonett als die schönste dichterische Form spanischer wie italienischer Sprache.

Welche Titel! Gigantomachie (Herrera), Hercules, Psyche, zwölf Bücher in *rima suelta*, Tod des Orpheus in Octaven (letzterer von Malara), derselbe Gegenstand von Jauregui. In jenem Herkules in achtundvierzig Gesängen und in Octaven, dem Don Carlos gewidmet, war „alles treffliche versammelt, was er in griechischen und römischen Dichtern gefunden“.

Pedro de Mexia († 1555), der einst in Salamanca die gefürchtetste Klinge schlug, dem Carl V in Augsburg (1548) die

[1]) Die meisten der hier zusammengestellten Züge, soweit sie nicht schon bekannt waren, sind dem biographischen Bildnisswerk des Pacheco entlehnt, der diese Männer grösstentheils persönlich kannte: wir befinden uns also in der geistigen Atmosphäre der Jugendzeit unseres Malers.

Erzählung seines Lebens auftrug und der mit Luis Vives einen lateinischen Briefwechsel führte, hat später, als er kränkelnd, von jahrelangem Kopfschmerz geplagt, auf vier Stunden Schlaf beschränkt, zu Hause sitzen musste, eine jener beliebten Miscellensammlungen meist aus alten Schriftstellern in der Art des Macrobius verfasst: *Silva de varia leccion*, die in viele Sprachen übersetzt wurde und im 16. und 17. Jahrhundert in Jedermanns Händen war; geistreiche Ausdrucksweise *(agudeza)* und Schmelz (*dulzura*) schreibt Pacheco seinen Versen zu.

Der witzigste Kopf war Balthasar del Alcazar († 1606), der Verehrer des Martial und Horaz *(el Marcial sevillano)*. Pacheco gesteht, dass er, ein spanischer Boswell, alle seine Aussprüche aufschrieb, wenn er ihn besuchte; einmal meinte Balthasar: „Ich wünschte du wärst mein Sclave". Er überrascht uns sogar mit kecken Trinkliedern, die er auch komponirte. „Er war mit wenig Worten witzig, und machte mit einem Wort das frostigste Gericht schmackhaft, indem er mit scheinbaren Nachlässigkeiten den Gaumen reizte. Das blosse Hinrollen seiner Verse bestrickt das Ohr".

Diese gelehrten Dichter wandten sich auch der aufstrebenden Bühne zu. Das Auftreten des Lope de Rueda (seit 1544), eines Sevillaner Goldschlägers, hatte dort das volksthümliche Theater begründet. Zwei grosse Bühnen wurden im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts erbaut: eine hölzerne und eine gemauerte mit Marmor. Jener Juan de Malara, der „bätische Menander" († 1571), mit Francisco de Medina († 1615) Lehrer des griechischen und lateinischen, erst in der Calle de Catalanes, dann in der Alameda, damals Laguna genannt, schrieb zahlreiche Comödien und Tragödien, geistlichen und weltlichen Inhalts, „mit bewundernswürdigen Exempeln uud Betrachtungen, voll von Sinnsprüchen, Oden und elegischen Versen, in lateinischer und spanischer Sprache". Er verfasste in Madrid (1566) auf Philipp II Geheiss Verse für die vier Unterweltbilder *(furias)* Tizians im Schloss. Seine Comödien sind ebensowenig erhalten wie die des Gutierrez de Cetina († 1560), welche in Prosa und Versen geschrieben waren. Pacheco berichtet, dass sein Schauspiel *La bondad divina* mit ausserordentlichen Kosten in Scene gesetzt wurde. Er hatte in Italien und Flandern gefochten, war mit Carl V in Tunis gewesen und bei seinem Bruder, einem der Conquistadoren, in Mejico. Er hatte aus Welschland nicht bloss Blessuren und Gold mitgebracht, sondern, wie Herrera sagt, „die

Schönheit und Grazie Italiens; in Wollaut, Zärtlichkeit und Glut werde ihm keiner den Platz unter den Ersten verweigern.“ Das bestätigen einige reizende kleine Madrigale, in welchen er den Garcilaso nachahmte. Mehr Glück hatten die Comödien des Juan de la Cueva, die erhalten sind. —

Doch lag die Pedanterie bei diesen Leuten nur in dem mythologisch-classischen Apparat. Sie schrieben sich Canzonen, in welchen sie sich Damon und Vandalio nannten, aber in ihrem Leben und Wesen ist nichts von den bekannten Zügen der Humanisten. Es waren selbstgemachte Männer, die sich mitten im Strom des Lebens bewegten, sie konnten fechten, kommandiren, segeln, beten, sich kasteien, Geschäfte führen; nichts banausisches, nichts philiströses ist an ihnen. Die Schilderung welche Pacheco von Herrera entwirft, zeigt das Gegentheil des Charakters italienischer und deutscher Literaten. „Er hasste die Schmeichelei und nahm nie Geschenke von den Grossen, er entzog sich denen, die ihm solche angeboten hatten; er trank keinen Wein, ging nie ein auf Gespräche über anderer Privatleben, und mied die Orte wo solche gepflogen wurden. Er nahm es übel, wenn man ihn Poet nannte, obwol er viel an seinen Sachen feilte und den Rath seiner Freunde erbat, denen er sie vorlas.“ Er starb, bevor er sie gedruckt hatte, und ohne Pacheco's Pietät wären sie uns verloren. Baltasar del Alcazar diente in den Galeren des D. Alvar de Bazan, und Cetina „war der Köcher des Mars so lieb wie die Leier Apollos.“ „Noch nie, behauptete Don Quixote, hat die Lanze die Feder stumpf gemacht, noch die Feder die Lanze“ (I, 18).

Ein Typus solcher Männer war Argote de Molina (1548 † 1598), der Spross einer Reihe von Matamoros, die sich von dem Eroberer Cordobas ableiteten. Nachdem er sich mit dreizehn Jahren bei der Vertheidigung des Peñon de Velez, dann bei der Rebellion von Granada, in den Galeren Spaniens, endlich im Krieg von Navarra an der Spitze eines Häufleins Sevillaner Cavaliere Lorbeern gepflückt, schuf er sich in seinem Hause, Cal de Francos, neben Rüstkammer und Marstall ein Museum, in dem literarische Schätze des spanischen Mittelalters, auf Reisen gesammelt, niedergelegt waren: der Conde Lucanor, das Jagdbuch Alfons XI, das Reisewerk vom grossen Tamerlan. Hier begann er eine Geschichte des andalusischen Adels: „sein Zeugniss reicht allein hin zur Beglaubigung einer Thatsache“. Diess sein Camarin war geschmückt mit Mythologien und Bildnissen berühmter Männer,

für die er Sanchez Coello gewonnen hatte; Philipp II stattete ihm hier einen vertraulichen Besuch ab.

Für die vaterländische Vorzeit, Familiengeschichte, Sprichwörtersammlungen, selbst für Romanzen, Glossen und *coplas*, hatten sie immer noch Platz. Zum Herzen dringende Klänge findet Herrera erst in Oden auf die Schlacht bei Lepanto, auf D. Sebastians von Portugal Untergang, auf den heil. Ferdinand, Medrano in dem Sonett auf die Thronentsagung Karl V; aber merkwürdig, hier sind sie von der Poesie der Psalmen und Propheten inspirirt, wie denn der grösste Lyriker Spaniens, Luis de Leon, ganz aus dieser Quelle schöpfte.

Fremd war diesem spanischen Humanismus die Gleichgültigkeit oder Abneigung gegen das kirchliche Institut. Der Erzbischof de Castro († 1600), obwol ein Kirchenregent von strengen Grundsätzen und Character, erscheint als Mäcen der Maler und Dichter; der Latinist und Alterthümler Maestro Francisco de Medina war sein Secretär, Rodrigo Caro sein Hausgenoss, und Herrera bot er vergebens Würden und Pfründen an. Der Musiker Guerrera, der Maler Pablo de Cespedes von Cordoba und der Kanonikus und Licentiat Francisco Pacheco der Ohm, der beste lateinische Dichter Sevilla's, waren gern gesehene Gäste im erzbischöflichen Palast und an der Tafel. In der Hauptstadt Andalusiens wird es kein Wunder nehmen, unter den Theologen die Kanzelredner am reichsten vertreten zu sehen. Pacheco schildert zehn Celebritäten, darunter einen christlichen Demosthenes, den Carmeliter Juan de Espinosa, der vierzig Jahre hindurch der Prediger der Gelehrten und Geistlichen war. Fernando de Santiago nannte Philipp II den Goldmund *(pico de oro)* als er ihm auf seinem letzten Schmerzenslager predigte; er dankte ihm mit den Worten: „Nie habe ich, als Trost für meine Qualen, eine Stunde von so viel Genuss und Ruhe gehabt". Er hat noch vor Philipp IV gepredigt. Der Augustinerprior Pedro de Valderrama theilte seine vierzehn Arbeitsstunden zwischen Studiren, Predigen, Regieren und Bauen. Ohne Mittel unternahm er grosse Klosterbauten und führte sie durch, in Malaga, Granada, Sevilla: „er wolle Gott Häuser bauen, damit Er ihm einst eines gebe."

Nur ein profunder Gelehrter begegnet uns unter so vielen Asceten und Rednern, Benito Arias Montano (geb. 1498), der Meister der biblischen Wissenschaft *(Maestro de erudicion sagrada)* am Escorial und Beherrscher von elf lebenden und todten Sprachen; die ersteren sprach er mit dem richtigen Accent. Phi-

lipp II riss ihn mehrmals aus seiner halb gelehrten, halb ascetischen Musse auf der Peña de Aracena, jener reizenden Wildniss *(cuya aspereza es amenísima*, Zúñiga), wo er seine Blumen pflegte; er übertrug ihm die Polyglotte *(Biblia regia)*, die in der plantinischen Officin erschien. Sechs Jahre widmete er ihr in Antwerpen, mit elf Stunden täglicher Arbeit.

Es war der Sohn des Columbus, Hernan Colon, der die patriotische Idee hatte, der Stadt und dem Domkapitel eine Bibliothek von 20,000 Bänden als dauerndes Vermächtniss zu stiften, die er, obwol kein reicher Mann, auf Reisen in ganz Europa mit dieser Bestimmung gesammelt hatte.

In solchen Museen bezog sich die Unterhaltung auch auf die Künste; die Kupferstiche der deutschen und italienischen Schule waren hier wolbekannt. Francisco de Medina († 1615), der in Italien gewesen war, gründete sich in der Vorstadt eine weltliche Einsiedelei, wo er ausser Münzen und Gemälden seltene Drucksachen und Denkwürdigkeiten der Vorzeit und Gegenwart sammelte. Pacheco der Maler sagt von ihm: „Er war nicht blos Kenner, er war unerreicht in der Erklärung und Beurtheilung der Kunstwerke, in der Wahl der besten und treffendsten Ausdrücke, die der spanischen Sprache zu Gebote stehn, darin war er weit über die elegantesten *(cultos)* Sprecher seiner Zeit."

Ut pictura poesis. — Zwar hatten die Maler zum Glück keine Gelegenheit Gigantomachien und Psychenovellen zu malen; aber noch gründlicher als die Poeten hatten sie sich der bisherigen Dialekte gegen das fremde Idiom entäussert. Wie Hernando de Hozes[1]) meinte, seit Garcilaso und Boscan die toskanischen Maasse in die spanische Sprache eingeführt, sei alles frühere in den altspanischen Versformen geschriebene oder übersetzte so in der Achtung gesunken, dass es wenige mehr des Lesens werth hielten: so sprachen nun die tonangebenden Künstler und geistreichen Köpfe von der Beseitigung der gothischen Barbarei durch die ersten Romfahrer[2]); ja selbst die Renaissance eines Diego de Siloe liessen sie nur als Uebergangsstufe gelten. Cervantes sagte von Jauregui's Uebersetzung des Aminta, man sei in glücklichem Zweifel, was das Original und was die Uebertragung, und Tasso soll die Gedichte Herrera's unter seinem Kopfkissen gehabt haben, um die Grösse unserer Sprache in

[1]) Ticknor, History of Spanish Literature. I, 496 (1554).

[2]) Estos dos singulares hombres (Berruguete & Becerra) desterraron la barbaridad que en España havia. Varia comensuracion. L. 2.

ihnen zu bewundern. So halfen spanische Maler den italienischen Freskisten in Trinità de' Monti, in der Cancellerie und im Vorsaal der sixtinischen Kapelle, und man kann keine Spur nationaler Art in ihrem Antheil entdecken; einige blieben ganz dort, wie Ruviales. Die Gemälde der Meister des neuen Stils in Sevilla sind voll von Entlehnungen und Erinnerungen aus Italien. Wie Herrera von der hohen Poesie fordert, Ausdrücke, welche dem Gedanken einen vertraulichen, gewöhnlichen Ton geben, zu verbannen, wie das Spanisch dieser Dichter sich mit fremden, der italienischen und lateinischen Sprache entnommenen Ausdrücken, Wendungen und Wortstellungen füllt: so verschwindet die reiche Localfarbe der mittelalterlichen Maler, vergebens sucht man nach Volkstypen und -Geberden, nach örtlich eigenen Motiven und Tönen: diese Werke könnten eben so gut in Utrecht oder Florenz gemalt sein. —

Doch in der Jugendzeit des Künstlers, der im folgenden geschildert werden soll, waren diese Sterne des italo-hispanischen Parnass schon im Verbleichen begriffen. Ein ganz neuer, im Grunde aber alter, nationaler Geschmack regte sich. In Calderon's Tagen galten Sonette schon für altmodisch: er konnte von den „bereits entschlummerten Erinnerungen des Boscan und Garcilaso" sprechen[1]).

Die mittelalterliche Kunst.

Wer zum erstenmale einen andalusischen Ort betritt, wird die Empfindung haben, dass ein Wechsel des Schauplatzes stattgefunden hat. Das Bild ist farbiger, bewegter, klangvoller, heiterer. Hat man denn erst jetzt die Grenzmark Spaniens überschritten? Dem unwiderstehlichen Einfluss dieser südlichen Natur konnten auch die nordspanischen Eroberergeschlechter sich nicht entziehen. Der Reconquista war die Colonisation (*poblacion* ist im Spanischen noch heute die Bezeichnung für Ortschaft) auf dem Fusse gefolgt; doch brauchte es geraume Zeit, bis das Klima den Charakter verändert hatte; und noch länger, bis die mit der Kirche eingeführte Malerei zu einem vollkommenen Werkzeug südspanischen Wesens umgebildet worden war. Die neuen Herren

1) Que, aunque hoy el dar un soneto
no está en uso, dispertando
las ya dormidas memorias
del Boscan y Garcilaso. Calderon, Antes que todo es mi dama I.

verpflanzten zwar ihre herrliche Sprache, sogar, sagt man, mit asturischem Accent, nach Andalusien, aber die eigenen Kunstübungen, die sie mitbrachten, kommen kaum in Betracht. Nur selten will es uns vorkommen, als ob auch schon vor dem Jahrhundert Murillo's hier weichere Linien Antlitz, Gestalt und Bewegung umflössen, als entzündeten sich hier wärmere Farben, und als ob morgenländische Phantasie nicht mit den Mauren das Meer überschritten habe.

Die grosse Bauzeit der arabischen Gebieter fällt kaum ein halbes Jahrhundert vor deren Sturz, und die christliche Kunst lebte die anderthalb Jahrhunderte nach der Eroberung durch Ferdinand den Heiligen (1248) im Schatten der Exmoschee (seit 1171 erbaut) und ihres Minarets (1184—96). Die Kirche bezog die grosse und die zahlreichen kleinen Moscheen, man baute fort im nunmehr christlich-maurischen (*mudejar*) Stil. Die Könige von Kastilien richteten sich ein in dem prachtvoll aber ohne Wechsel im Stil umgebauten maurischen Königsschloss. S. Ana in der Triana, eine Gründung Alfons X, ist der einzige namhafte Bau nordischen Charakters. Das abendländisch christliche Gepräge gewann man durch Einsetzung einiger mageren Elemente der Gothik in die Moschee. Da den bildenden Künsten in der muhammedanischen Ueberlieferung kaum ein Platz vergönnt war, so begreift sich das äusserst provincielle, halbbarbarische Niveau des bildnerischen Schmuckes.

Von der Malerei dieser Zeit geben eine dunkle Spur die grossen Wandbilder der Madonna. Die *Antigua* der Kathedrale soll schon das Cultusbild der verchristlichten Moschee gewesen sein; aber sie, wie die *Virgen del Coral* in S. Ildefonso und die von *Rocamador* in S. Lorenzo verläugnen trotz der Uebermalungen nicht ihre Herkunft von der gothischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Diese seltenen Denkmäler haben übrigens zahlreiche Parallelen in grossen Statuen, die für die Kirchen dieses Stils wahrscheinlich von den Bauhütten selbst besorgt wurden. In Sevilla selbst gibt es zwei Madonnenstatuen, die *Virgen de las batallas* von Elfenbein, und die *Virgen de la vega*, die auf den heiligen Eroberer zurückreichen. Diesem Stil gehört auch das Reliquiarium Alphons X an, die *Tablas alfonsinas*. Das erste Grabdenkmal von wirklichem Bildniss- und Kunstwerth verdankt die Cathedrale einem Nordfranzosen; es ist der Erzbischof Cervantes († 1457) von Lorenzo Mercadante de Bretaña.

Da erfolgte im Jahre 1401 der kühnsten Beschlüsse einer, die je ein mittelalterliches Domkapitel gefasst hat: der Neubau

einer gothischen Kathedrale von unerhörtem Flächenraum (1403—1508). Ihre Ausführung und Ausstattung zog einen Strom von Meistern der anderen Provinzen und des Auslands herbei. Seitdem verdrängte der niederdeutsche Einfluss und Geschmack den maurischen und französischen. Die Glasmaler waren sämmtlich Niederländer. Die fünfzig Reliefs der Chorstühle von Nufro Sanchez (1475—78) sind sinnig ja launig erfundene Scenen von wenigen aber fein gezeichneten Figürchen, verwandt den Compositionen der Kleinmeister und Illustratoren des folgenden Jahrhunderts. In dem Riesenretablo, den Danchart entwarf (1482; vollendet 1526) dringt am Schluss schon der italienische Stil ein: der Florentiner Domenico Alessandro war daran betheiligt. Das beste Stück darin ist die Pietas hoch oben, von Pedro Fernandez Aleman.

Die erkennbarste Persönlichkeit unter diesen *Imagineros* ist, Dank der neusten Forschung, Pedro Millan. Zwar seine Hauptarbeiten in dem im Jahre 1511 eingestürzten Cimborio, für den er mit dem Florentiner Michael und jenem Fernandez Aleman Statuen geliefert, sind verloren. Aber die *Virgen del pilar* in deren Kapelle ist die edelste Madonnenstatue in Sevilla, eine hohe ernste Spanierin, und ihr Jesusknabe vielleicht der wahrhaftigste unter den tausenden *niños* spanischer Kirchen. Als der Pisaner Niculoso das Spitzbogenportal von S. Paula im Robbiastil arbeitete, lieferte ihm Millan die Modelle für die Figürchen. Wahrscheinlich kam er durch diesen Italiener auf die dort selten verwandte Thonplastik; sie förderte seinen naturalistischen Hang und seine Abwendung von der scharfbrüchigen Manier. Die Statuen an den beiden Westportalen der Kathedrale, grämliche Prälaten und Apostel mit kugelrunden Nasen, munter lächelnde Dämchen mit kleinen vorquellenden Halbmondaugen sind noch sehr gothisch empfunden; der Deutsche denkt an den Dom zu Naumburg. Eine so wunderliche Mischung der Kunst dreier Nationen ist bezeichnend für die Welthandelsstadt, aber auch für die spanische Kunst überhaupt.

Diess Vorwalten des niederdeutschen Elements ist noch bemerklicher in der Malerei.

Bekanntlich ist die flandrische Oelmalerei nirgends so früh eingedrungen als in Spanien, nirgends ist sie so rasch dem einheimischen Geschmacke angepasst worden, von nirgendher sind Bestellungen in Brügge und Antwerpen so oft erfolgt. Noch

[1]) Pedro Millan. Von José Gestoso y Perez. Sevilla 1885.

heute geben manche Kirchen Andalusiens hiervon einen Eindruck, auch nachdem der Churriguerismus, diese Kirchenpest, mehr als ein Jahrhundert dort getobt hat.

Bereits dreizehn Jahre nach Vollendung des Genter Altarwerkes taucht in Barcelona der Retablo Luis de Dalmau's auf (1445), des treuen und ältesten Nachahmers Jan van Eyck's, das frühste Oelgemälde Spaniens. Bald darauf tritt in Zamora und Salamanca Fernan Gallegos auf; und in Andalusien Juan de Cordova, dessen Verkündigung in der dortigen Moschee (1475) mit morgenländischer Pracht ausgestattet ist.

Isabella die Katholische hat drei niederländische Maler an ihrem Hof gehabt; sie bestimmte einen Theil ihrer Andachtsbilder der Kirche von Granada; noch ist in der Capilla Real das Triptychon des Dierick Bouts, die Kreuzigung, übrig geblieben. Noch andere Niederländer kamen über die Pyrenäen und liessen sich bleibend nieder; in ihren Tafeln findet man bei der bewahrten heimischen Malführung spanische Typen und Trachten, Landschaften und Bauten. In Palencia malte Juan de Flandes den Hochaltar; er hatte vorher mit Meister Miguel lange im Dienst Isabellas gearbeitet. In Andalusien finden wir wenn nicht ihn selbst, doch einen ihm verwandten Stammgenossen der Schule von Brügge in dem Maler der merkwürdigen acht Tafeln der Johanniterkirche zu Marchena, der Stadt der Ponce de Leon. Noch später hat der Minister Carls V, Francisco de los Cobos, die von ihm gegründete Kirche S. Salvador zu Ubeda mit sechs flandrischen Triptychen bedacht; sie sind jetzt in der Sacristei vereinigt.

Durch die Entdeckung eines wolbezeugten Retablo in der Kirche S. Julian zu Sevilla im Jahre 1878, von der Hand des Juan Sanchez de Castro, ist wahrscheinlich geworden, dass die Anfänge der Schule von Sevilla auf niederländische Anregung zurückgehen. In richtiger Ahnung hatte ihn Stirling den Morgenstern der Schule genannt. Neuerdings haben Gelehrte die Zulässigkeit letzteren Begriffs bestreiten wollen; aber Schule bedeutet ja nichts als die Angehörigkeit einer stetigen Reihe an eine Stadt oder Landschaft, und durchaus keine unvermischte Descendenz. Vor Sanchez wäre es freilich gewagt, aus zerstreuten Denkmälern, deren Ursprung theils dunkel ist, theils in weite Ferne weist, Etappen einer städtischen Kunstschule herstellen zu wollen.

Nach jenem Triptychon der Madonna mit S. Petrus und Hie-

ronymus hat Sanchez den Niederländern die Oeltechnik und den Naturalismus abgesehen; freilich ist von seiner unbehülflichen Zeichnung bis zu der Genauigkeit und Feinheit seiner Vorbilder noch mehr als ein Schritt. Sein heil. Christoph in derselben Kirche (1484) ist auch in der Uebermalung noch zu erkennen: ein harter, kraushaariger Bauernkopf, vielleicht ein Ferge des Guadalquivir: enger Schädel, kurze Stirn und voller Hinterkopf, grosse runde schwarze Augen und geschwungene Braunen, starke Backenknochen und Lippen, dünner Bart und zurücktretendes Kinn. Auch von seinem Sohn Pedro hat sich eine Tafel mit der Grablegung gefunden (Galerie Lopez Cepero); und die trostlose Pietas des Juan Nuñez, wahrscheinlich seines Schwiegersohnes (Sacristei *de los cálices*) wetteifert in trocknem Fleiss und ascetischer Herbigkeit mit den niederrheinischen Nachahmern des Dierick Bouts. Der heil. Bartholomäus, die Mittelfigur in dessen Retablo in der S. Annenkapelle der Kathedrale (1504), ist ein spanischer Vollblutmönch, von heroischen Zügen, reichem schwarzen wallenden Bart und Haar und feurigem Blick, ein Mann von dem Holze, aus dem man Conquistadoren, Schmuggler und Toreros macht, ein Mann, der vielleicht bei der Eroberung Granada's das Schwert geschwungen.

Die Richtung auf Beherrschung der äussern Erscheinung, der Drang nach genauer Nachahmung im Ganzen und Einzelnen war in der Kultur des Jahrhunderts begründet. Der nordische Einfluss hat der spanischen Kunst diese Richtung zwar nicht gegeben, aber in unberechenbarer Weise gefördert.

Eine vielseitig kenntliche Gestalt giebt es in dieser Zeit, Alejo Fernandez, von dessen Leben man freilich nur weiss, dass er im Jahre 1508 zur Bemalung und Vergoldung des Retablo mayor aus Cordoba berufen wurde. Sein grosses Werk dort, der heil. Hieronymus im Kloster S. Marta ist verschwunden; vielleicht aber ist der Christus an der Säule mit dem reuigen Petrus im Museum ein Ueberbleibsel seiner ersten Wirksamkeit. Nach dem Namen seines Bruders Jorge Fernandez *Aleman*, der mit ihm kam, scheint er niederdeutscher Herkunft gewesen zu sein.

Von ihm bewahrt die Kathedrale vier grosse Tafeln, Scenen aus dem Marienleben: die Begegnung an der goldnen Pforte, die Geburt, die Darstellung im Tempel, in der dunklen Sakristei des Hochaltars; und die Epiphanie in der grossen Sakristei, Werke einzig in ihrer Art[1]).

[1]) Im Jahre 1882 war Gelegenheit diese Bilder, die in den Restaurationssaal gebracht worden waren, zum erstenmal bei Tageslicht zu sehen.

Frühere fanden in ihnen die *manera alemana*; Deutsche wurden neuerdings durch den grossen Wurf der Gewänder an die florentinische Schule erinnert; jetzt erklärt man dort ihre Gestalten für „rein spanisch". Mir schien die Erziehung dieses Fernandez flandrisch. Flandrisch ist die Farbe, der ehrliche Anschluss an die Natur in jedem Stück, schon ohne Kleinlichkeit, aber nicht ohne eine gewisse starre stramme Härte. Das blasse Mädchen mit dem grünen goldgestickten Kopftüchlein (Geburt) scheint aus Antwerpen mitgekommen; die Madonna kann in Zügen, Haltung und Seitenblick ihre Herkunft aus der Schule des Nordens nicht verläugnen. Aber in den geistigen Reibungen jener buntgemischten Künstlerkolonie hat der Maler sich dem dortigen Geschmack angepasst, und der neuen Welt des Südens mehr und mehr geöffnet. Die Durchblicke gewölbter Hallen, vor denen seine Gestalten sich bewegen, sind im plateresken Stil des Felipe de Borgoña, mit maurischen Einzelheiten; die Aussichten in Stadt und Berge sind andalusisch; das Gold verräth den *estofador*. Bei niedern Personen scheint er zuweilen Modelle des halbafrikanischen Pöbels der Triana vor sich gehabt zu haben; der heil. Balthasar ist ein Emir. Wahrlich, Köpfe von dieser Mannichfaltigkeit ohne Wiederholung, von solcher Kraft, Harmonie und Lebendigkeit der Physiognomik sind in dem nun folgenden Jahrhundert der „Wiedergeburt" der Kunst in Sevilla kaum wieder gesehen worden.

In der mit seinem Namen bezeichneten *Virgen de la rosa*, einer Maria mit dem Kind und anbetenden Engeln im Trascoro von S. Ana in der Triana, ist das flandrische Wesen freilich sehr zurückgetreten. Ein freier, fliessender Linienzug (die schönen Hände!), helle zarte Modellirung im Perlton, ein vornehmer Typus: kleine Stirne, lange gebogene Nase, sehr kleiner Mund, volles Kinn; reiche Brokatgehänge und goldene Gewandsäume. Nicht bloss dieser wegen denkt man an alte Venezianer, wie Carlo Crivelli, nur ist dessen metallische Schärfe mit Weichheit vertauscht. Man steht hier vor einem Räthsel, wie es uns die spanische Kunst jedoch nicht selten aufgiebt. Unter jenem Himmel sind die Wandlungen im Leben des Einzelnen wie zwischen zwei Geschlechtern oft tiefgehend und plötzlich.

Gemälde dieser Art sind aber nicht selten, und vielleicht werden sich einst noch einige als Arbeiten des Fernandez feststellen lassen. Die acht Ordensstifter und Kirchenlehrer in S. Benito de Calatrava sind nach demselben System gemalt,

jedoch alterthümlicher. Der Retablo der Capelle im Colleg des Maese Rodrigo zeigt in seinen zahlreichen Einzelfiguren Köpfe von gequälter Durcharbeitung der Züge und des Ausdrucks, lebhafte, fast heftige Bewegungen. Bekannt ist die landschaftlich und mit Nebenscenen reich ausgestattete Klage in der Kapelle S[a]. Cruz von Pedro Fernandez de Guadalupe (1527).

Wer aber jener Jungfrau mit der weissen Rose ebenbürtige Gestalten kennen lernen will, der muss sich in kleine Provinzialstädte bemühen. In Ecija, Marchena, Carmona u. a. dürfte ihn manche Ueberraschung erwarten. In S. Jago zu Ecija, in S. Juan zu Marchena (über demselben Altar, wo jene acht flandrischen Tafeln stehen) sieht man, auf den schrägen Seitenrahmen, sechs Heiligenfiguren, die sich den edelsten florentinischen und venezianischen des Quattrocento wohl an die Seite stellen können; besonders die heiligen Frauen. Tadellose Verhältnisse, edle, von sinnlichem Reiz geläuterte Schönheit — in Antlitz, Hals, Händen — eine stille stolze Hoheit die zugleich Anmuth ist: selten ist das Ideal der Heiligen, der Märtyrin so rein, so wahr interpretirt worden[1]; wahrlich, ein wahrer Schatz der Erinnerung sind diese vergessenen Gestalten in den vergessenen Kirchen jener wenig selbst von Einheimischen gesehenen Orte[2]. Man kann sich der Frage nicht enthalten, warum man auf diesem Wege nicht noch eine Zeit lang fortgegangen ist? Die Kunst jener bescheidenen Meister hat nur wenige Jahrzehnte bestanden, um einem langen Jahrhundert frostig-gelehrter Manier Platz zu machen. Anderthalb Jahrhunderte später hat ein begnadigter Künstler die echte spanische Heilige wiedererweckt, aber sie hat mehr Antheil am Erdgeist.

Das folgende Zeitalter, ganz in Anspruch genommen von neuen und schweren Aufgaben, hat die mittelalterliche Malerei

[1]) Die heil. Catharina gleicht in der Stellung und auch sonst der Figur der christlichen Religion in dem Fresco Veit's im Frankfurter Museum.

[2]) Vielleicht ist der Maler auch jener Pedro Fernandez de Guadalupe. — Während diese köstlichen Denkmäler der altspanischen Schule nirgend erwähnt werden, hat man z. B. die werthlosen Wandmalereien in Santiponce in einer wunderlichen, ja unverständlichen Weise gepriesen und copiren lassen. Es sind auf einem schlechten Grund von lockerem Mörtel und Stroh mit schlechten Farben gemalte Heiligenfiguren, an denen sämmtliche Köpfe weggekratzt sind. Man hat nicht gesehn, dass das noch ganz erhaltene Abendmahl im Refectorium von derselben Hand ist, wahrscheinlich der eines zurückgebliebenen Wandermalers, oder eines klösterlichen Dilettanten.

der Vergessenheit geweiht. Die Zeit der Zurbaran und Murillo, die in ihnen wahlverwandte Züge hätte entdecken können, hat meiner Ansicht nach daran nichts geändert. Ein halbes Jahrhundert nach dem Hingang dieses Fernandez wurde alles was das Mittelalter bis auf Michelangelo in Bildhauerei und Malerei hervorgebracht, für abscheulich (*abominable*) erklärt; „was hässlich ist, ohne Kunst und Schwung (*brio*) nennt man flandrisch" (Pacheco I, 51. 315). Der diess schrieb, hat zwar Vasari's und van Mander's Bericht über die van Eyck's, ihre Erfindung und ihr Hauptwerk übersetzt und sogar einen Hymnus (*silva*) des Enrique Vaca de Alfaro auf Jan's Bildniss eingerückt (II, 62); aber (ein im Heroenkultus nicht seltener Widerspruch) die damals noch zahlreich in seiner Nähe befindlichen Werke dieser Schule keiner Beachtung werth gehalten. Er nennt den Begründer der Schule von Sevilla nur, wo er ein kräftiges Beispiel nöthig hat für die ihm anstössigen Unbefangenheiten in heiligen Gemälden, wie den Engel Gabriel im Chormantel mit den Figuren der Apostel und des Auferstandenen[1]. Der Name des Fernandez kommt in seinem an Personalien so reichen Werke nicht vor. Und Pablo de Céspedes, der eine warme *archäologische* Pietät für altchristliche Kunst bezeugt, meint, sein und seines Gleichen Hauptverdienst habe im Vergolden und Bemalen der Holzschnitzereien bestanden. Die alte Zeit war ihm nur „die Asche, aus welcher der Phönix unsrer Zeit sich erheben sollte"[2].

Die Manieristen.

Die Renaissance hielt ihren Einzug in Sevilla im ersten Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts. Damals arbeitete der Florentiner Michael das Denkmal des Erzbischofs Mendoza (1509), und der Pisaner Niculoso Francisco lieferte Terracotten im Robbiastil; im Jahre 1519 bestellte Don Fadrique de Rivera in Genua die Denkmäler seiner Eltern, die reichsten Beispiele des italienischen Grabmalstils, die Spanien besitzt. Aber im dritten Jahrzehnt sieht man bereits den *plateresken* Stil von dem Spanier Diego de Riaño und seinen Genossen mit voller Meisterschaft und in eigenartigem Gepräge gehandhabt. Es ist die Entstehungszeit jener statuenreichen Prachtbauten und Pracht-

[1] Arte de la pintura. II, 159. Einen so kostümirten Gabriel sah ich in einer Verkündigung in der Galerie des Sor. Sebastian Fina y Calvo zu Sevilla.

[2] Cean Bermudez, Diccionario V, 295.

räume: des Rathhauses, der grossen Sakristei und der königlichen Kapelle.

Da war es kein Wunder, wenn der bestechendste Theil der neuen Kunst, die Ornamentik bereits in die noch im flandrohispanischen Stil gemalten Tafeln des Fernandez eindringt. Aber erst um die Mitte des Jahrhunderts erscheinen Gruppen rein italienisch geschulter Maler, und drängen die verkümmernden Nachzügler der gothischen Zeit zurück; jeder Zusammenhang mit der Vorzeit ist nun zerrissen. Es war zu derselben Zeit als die Jesuiten in Sevilla einzogen (1554).

Diess ist die glorreiche Epoche, zu der man am Schluss des Jahrhunderts bereits mit Epigonenempfindungen emporsah. In Castilien war es schon früher Tag geworden. Alonso Berruguete, der im Jahre 1520 aus Italien zurückkam und am Hof des Kaisers sich zeigte, und Gaspar Becerra sind „die ausserordentlichen Männer, welche die Barbarei, die dort noch immer sich behauptete, verbannt haben“.

So schrieb im Jahre 1585 Juan de Arphe y Villafañe, als er in Sevilla an der grossen Custodia arbeitete. Seine Familie, die aus Deutschland kam, hat in drei Geschlechtern die Goldschmiedekunst an den grossen Kathedralen Spaniens in Händen gehabt, und in jenen drei Stilformen: der spätgothischen deutschen Art, der plateresken der Renaissance und der neuklassischen, ihre idealen Silbertempel im freien Flug architektonischer Phantasie gedichtet.

Der letzte der Arphe brach mit dem malerischen Stil der Diego de Siloe und Covarrúbias; dieser, heisst es, war zwar angeregt durch die Bramante und Alberti, konnte aber das Moderne (Gothische) nicht ganz vergessen. So wurde diesen Werken, denen Einheit des Gusses gewiss nicht fehlt, die herabsetzende Bezeichnung eines Mischstils (*mezcla*) angehängt. Seine Worte über die Wandlungen des Geschmacks bis auf den Escorialstil blieben das Leitmotiv aller Schriftsteller bis auf unser Jahrhundert.

Das Lehrgedicht dieses „spanischen Cellini“, in drei Büchern, in Prosa und Octaven, *Varia comensuracion*, 1585, ist das Manifest des spanischen Cinquecento. Gesetzmässigkeit, Verbannung von Willkür und Phantastik, Sparsamkeit in der Ornamentik. Er will die Maasse lehren, von den Menschen und Bauwerken bis auf die Kirchengeräthe, deren Krone, jene Riesenmonstranzen, der Ruhmestitel seiner Familie waren.

Das Studium der Proportionen und des Nackten wurde der Leitstern der Malerei; man machte die Schönheit zu einer Funktion der Zahlen. Alonso Berruguete hatte die vollkommenen Proportionen der Alten, von zehn Gesichtslängen, aus Italien mitgebracht; er fand anfangs Widerspruch, aber ihm folgte Gaspar Becerra, einst Gehülfe Vasari's in der Cancellerie auf Trinità de' monti, der in Rom die Zeichnungen zu der Anatomie des Dr. Juan de Valverde (1554) angefertigt hatte.

Dies war die Zeit, wo die Spanier nach Rom und Florenz wanderten, und einen Theil ihres Lebens, wohl auch ihr ganzes Leben dort blieben.

„Alle die grossen Männer, schreibt Pacheco (El Arte I. 411 f.), die Spanien in der Bildhauerei und Malerei besessen hat, ein Berruguete, Becerra, Machuca, der Stumme, Meister Campaña, Vargas, der Ruhm unserer Stadt, nachdem sie in unglaublichen Anstrengungen das Beste ihres Lebens in Italien verzehrt, trachtend mit ihrem mehr als menschlichen Geist ein ewiges Andenken von sich zu hinterlassen, wählten den Weg Michelangelo's, Raphael's und deren Schule.“

Und Pablo de Céspedes feierte Bonarroti als den neuen Prometheus und verglich ihn mit Pindar; eine Grazie wie die Raphaels sei nie gesehen worden und werde nach seinem Glauben auch nie wieder gesehen werden; Correggio scheine seine Gestalten vom Himmel geholt zu haben. „Jeder Pinsel bescheide sich ihm nachzustehn.“ Freilich nennt er auch die beiden Zuccari, seine Meister, „das wahre Archiv des Schatzes dieser Kunst“. Aber Michelangelo ist es, der das Rund der Erde erleuchtet hat und die Alten weit übertroffen: er hat den Primat in allen drei Künsten, und wer nicht bei ihm lernt, wird wenig Kraft (*nervio*) haben und noch weniger Anmuth.“

Bei der ersten Einführung des neuen Stils in Sevilla sieht man indess noch mehr Ausländer, und zwar Niederländer, als Einheimische auf dem Schauplatz. Nachdem in der gothischen Zeit Steinmetzen, Glasmaler, Bildschnitzer zur Ausstattung spanischer Kirchen gekommen waren, folgte jetzt eine Einwanderung von Malern. Schon vor diesen Romanisten hatten einige Vidrieros die italienische Art sich angeeignet; Arnao de Flandes und Arnao de Vergara lieferten seit 1534 eine lange Reihe von Jahren durch die grossen Fenster: figurenreiche, pomphafte Compositionen nach italienischen Mustern, in prächtiger plateresker Einrahmung; im Lazarus z. B. ist die Benutzung Sebastian del Piombo's zu erkennen.

Zu derselben Zeit als Vargas nach achtundzwanzigjähriger Abwesenheit ganz italianisirt nach Sevilla zurückkam, Vicente Joanes Macip nach Valencia, als Simon von Châlons in Avignon auftrat, Heemskerk Holland mit seinen Carricaturen Michelangelo's überschwemmte, erschienen mehrere Niederländer dieses Bekenntnisses in Andalusien. Juan Tellez, Herzog von Osuna, liess in den fünfziger Jahren die merkwürdige weitläufige Gruftkirche der Colegiata zu Osuna durch ein Consortium von Holländern ausstatten. Unter einer grossen Zahl verschiedener Hände in zwei Dutzend kleinen Gemälden, findet man zwei bezeichnet, *Gerald Wytvel de Utrecht*, und *Hernandus Stormius Ziriczeensis Faciebat* 1555, in dem man hier einen Nachahmer jenes Heemskerk erkennt. In seinem grossen Retablo der Evangelistenkapelle der Kathedrale, am Orte gemalt, sind die auf Wolken schwebenden, silhouettenartigen Gestalten der vier Evangelisten dem Stich des Agostino Veneziano entlehnt; die heiligen Jungfrauen von Sevilla in der Predella dagegen haben noch ganz niederdeutsche Typen, während der heil. Gregor am Altar die romanische Herkunft nicht verläugnet. So vermittelt hier ein Holländer den Spaniern Julio Romano [1]). In einer völlig abweichenden Manier malte zu derselben Zeit Franz Frutet, auch Frutos Flores genannt. Sein Hauptwerk, den Retablo mit der Kreuzigung und dem heil. Bernhard vor der Mutter Gottes, lieferte er für das Hospital S. Cosmas und Damian. Von fern scheint es in der Art des Michael Cocxcyen; genauer besehen übertrifft er ihn weit in Mannichfaltigkeit der Köpfe von den edelsten Formen bis zu Pöbelfratzen, alles in sauberen Umrissen, mit viel Wechsel heller, meist gebrochener Farben. Die dem Spasimo und Burgbrand entlehnten Figuren sind von jeher aufgefallen.

Alle liess weit hinter sich, durch Vielseitigkeit der Studien und Stilformen wie durch Erfolge, der Brüsseler Peeter de Kempeneer (von Kempen), dort Maese Pedro Campaña genannt (nach Pacheco 1588 im 98. Jahre dort verstorben). Er war einer von denen die, nachdem sie die Schule der Heimath durchgemacht, sich auf italienischen Reisen eine eigene, nach Bedürfnis wandelbare Art schufen. Zum erstenmale taucht er auf als Decorationsmaler an dem Triumphbogen beim Einzug Carl V. in Bologna (1530). Dann studirte er die Alterthümer: Pacheco besass noch

[1]) Von ihm war wahrscheinlich ein Retablo in S. Vicente, zu dem der heil. Rochus und Sebastian in der Sacristei und die Stifter in den nördlichen Porteria der Kirche gehörten.

manche seiner „gelehrten Federzeichnungen": keiner hat sich später in seinen Gemälden so eng an die alten Statuen, besonders in der Draperie angelehnt. Er war auch Bildhauer, und einige Gestalten in S. Ana der Triana sind gemalte Marmorbilder. Aber in seinem Meisterwerk, dem Retablo des Mariscal (1553) erkennt man tiefgehende Studien Raphaels, dessen Linie wenige damals so nahegekommen sind. Mit einer glücklicheren Natur vor Augen als Scorel und Orley, konnte er diese römischen Formstudien durch die Anschauung lebendiger Natur vor seinen Augen, beleben. Diese „Opferung Mariä" in der Kapelle des Mariscal ist ein Denkmal des die Kunst jener Zeit beherschenden Schönheitscultus: ein Garten schlanker, blühender, klassisch vollkommener Gestalten und Köpfe[1]).

Am treuesten hatte er von der vaterländischen Mitgift die Bildnisskunst bewahrt. D. Pedro Caballero und die Seinigen in der Predella, werden noch heute von den Spaniern als Typen des Adels vom alten kastilischen Schlag bewundert. In Festigkeit der Linien und der Plastik, in Grösse und Feinheit der Charakteristik Holbein nahestehend, übertreffen sie weit alles was das Jahrhundert sonst dort im Bildnissfach hervorgebracht hat. Hier allein ist er vollkommen befriedigend.

Gleichwol hat er am stärksten zu den Sevillanern gesprochen durch dasjenige Werk, in dem altflandrische Strenge und michelangeleske Formen sich in eigener Weise verschmelzen, der Kreuzabnahme von S[a]. Cruz (1648). Hier ist er mit germanischer Aneignungsfähigkeit auf die ascetische Empfindungsweise seiner Nachbarn eingegangen; er ist spanischer als die Spanier.

Von bronzener Schärfe und Härte, von metallisch-düsterem Schimmer sind die unheimlichen Figuren dieser Tafel, merkwürdig abstechend von der sonnigen Helle des Mariscalretablos. In der langsam herabschwebenden Gestalt des Heilandes, der in grausig zufälliger Aeffung des Lebens Auge, Antlitz und Arme den Frauen zukehrt, in der zurückgebeugten Mutter, die wie im Ecce Homo des Correggio von der beginnenden Lähmung ergriffen scheint, und mit den vor Entsetzen gläsernen Augen das Todtenantlitz anstarrt, hat Campaña sich an Bedürfnisse religiöser Aufregung gewandt, von deren Verbreitung die zahlreichen Zerrbilder des „göttlichen" Morales ein Zeugniss liefern. Pacheco gestand, dass er sich fürchte mit diesem Bilde im Dunkeln allein

[1]) Nach Pacheco sagte Vargas: quien quisiere ver pintura de Rafael, vea un ángel que está en el claustro de S. Pablo, en una Salutacion de Maese Pedro.

zu bleiben; und Murillo, todkrank, liess sich in das benachbarte Kirchlein tragen, „er wolle warten bis die heiligen Männer den Erlöser herabgesenkt hätten". Die kleinere Redaction der Composition in San Lucar de Barrameda gibt uns die rein niederländische Version. de Kempeneer hatte in vierundzwanzig Jahren auch für andere Städte Andalusiens Retablos gemalt: ausser in Carmona, in S. Jago zu Ecija, und in der Moschee des Abderrahman: in der Capelle der Asuncion und in der Taufkapelle[1]).

Nach der Ansicht der dortigen Kunstrichter war jedoch an Campaña und den übrigen seiner Nation noch immer etwas von dem trockenen flandrischen Wesen haften geblieben; ihnen fehlte die „gute Manier", d. h. die freien, grossen, bewegten Umrisse der „römisch-florentischen Schule". Diese entspricht der Eleganz im Schreiben, ihre Quelle ist Raphael mit seiner göttlichen Einfalt und unvergleichlichen Majestät; aber er hat sie gelernt von Bonarroti, dem „Vater der Malerei", der im Nackten übermenschlich war.

Diese *buena manera* hat Luis de Vargas aus Italien mitgebracht. Er war das „Licht der Malerei", ihr Jakob — wegen seiner langen Wanderungen in der Fremde, „seiner schönen Rahel zu Liebe". Er war in Rom eingezogen am 6. Mai 1526, mit den Horden des Connetable von Bourbon: *Graecia capta!* „Sein grösstes Geschenk an Sevilla war die Freskomalerei", ein Geschenk, das freilich nicht auf den zweiten Erben kam. Leider sind seine Wandgemälde fast alle sogut wie untergegangen: von den kolossalen Figuren an der Giralda, die damals „wegen Grossheit der Zeichnung und Noblesse" für die vornehmste Zierde der Stadt galten, sieht man nur noch Spuren. Sein „Jüngstes Gericht" in der Casa de Misericordia zeigt, dass er seine Kräfte überschätzt hatte, dieses gleichgültige Machwerk ist kaum ähnlichen Versuchen der frühsten niederländischen Romanisten zu vergleichen.

Seine Hirten in der Kathedrale, wo er sich noch als Anfänger bezeichnet (*Tunc discebam* 1555) sind doch, weil noch aus frischer Erinnerung Roms gemalt, das Bild, wo er am freisten ist von Manier und reich an wirklich schönen und edlen Köpfen.

[1]) Vor seiner Reise, in Brüssel scheint die kleine Kreuzigung gemalt zu sein, welche Hugo Toman in Prag besitzt, das einzige mit seinem vlämischen Namen bezeichnete Werk, PETRVS KEMPENER. Sie ist von miniaturartiger Feinheit, ergreifender Stimmung und ohne alle Manier in der Zeichnung. — Zu dem Christus eine Zeichnung in Gijon.

Einige Typen und der tiefe braune Ton der Schatten weisen wieder auf Sebastian del Piombo.

Seine gefeiertste Schöpfung daselbst, Maria den alttestamentlichen Gerechten im Gefängniss des Limbus erscheinend, ist die Bearbeitung einer Vasari'schen Composition, die der Franzose Philipp Thomassin gestochen hat. Der Name *La gamba* war von dem ausgestreckten Bein des Protoplasten hergenommen; mit wie bescheidenen Proben der neuen Kunst des Nackten konnte man damals Aufsehen machen! Die Körper beider Stammeltern sind allerdings mit weit feinerer und echterer Natürlichkeit gemalt als die Colosse des Aretiners. Eva, eine etwas üppige Blondine, geberdet sich anständiger und geschmackvoller als die seines Vorbildes, welche eine Stiefschwester der Leda und der Nacht Michelangelos ist. Die Kinder sind raphaelisch; die Madonna in den Wolken hat starke correggeske Verkürzungen; ihr dem Adam zugewandter Blick ist jedoch kalt und stolz. In der „Klage" in S. Maria la blanca (1564) ist er bereits ins grausenhaft leere verfallen.

Sein Erfolg dürfte zum Theil darauf beruhen, dass er dem Sinnlichschönen unter mystischen Namen Einlass verschaffte. Seine Geberdensprache und sein Ausdruck ist indess frostig und gemacht, seine Gesichter aus zweiter Hand, seine Compositionen gedrängt. Sein Schüler Villegas, der auch Raphaels Kinder nachahmt (heil. Familie in S. Lorenzo), ist nur ein schwacher Abdruck des Meisters.

Der Leser hat schon errathen, was für Meister er hier vor sich hat. Allgemeine, wolabgemessene Formen, gleichgültige, characterlose Gesichter, Trachten nach Gelegenheiten anatomische Kenntnisse zu zeigen, Verkürzungen, Ausnutzung der Bildfläche, um schwierige Aufgaben der Perspektive zu lösen, völlige Unterordnung der Farbe. An vielen ihrer Werke würde man in Italien und den Niederlanden vorbeigehn, und man thut es öfters auch in Spanien, ehe man die Namen ihrer Urheber nachgelesen hat. Es kostet Mühe zu verstehen, was den Zeitgenossen an diesen Wiederherstellern der Malerei so gross erschien, wir vergessen die Anstrengungen, welche es ihnen kostete, so langweilig zu malen. Nur die Ehrlichkeit im Verhältniss zum Gegenstand haben sie vor ihren auswärtigen Verwandten voraus.

Man bemerkt auch, dass für fast jedes bedeutende Bild ein italienisches Original aufzuweisen ist, und der Kupferstich, der es nach Spanien verpflanzt hat. Marc Anton und die Ghisi

waren dort wolbekannt und gesucht; Pacheco nennt die Wierx, Egidius Sadeler und Lucas Kilian; Céspedes sagt, die Stiche nach Spranger seien überall verbreitet. Merkwürdig ist, dass lebendige und echte Italiener unter diesen Bastarden in Sevilla kaum vorkommen. Der einzige ist der kümmerliche Mateo Perez de Alesio (da Lecce), der zur Herstellung des grossen Christoph verurtheilt wurde (1584). Er sollte zu Vargas gesagt haben: „Dein Bein ist mehr werth, als mein grosser Christoph", was jedenfalls nicht übel erfunden ist.

Ein etwas späterer, persönlich merkwürdiger Künstler war der Racionero von Cordoba, Pablo de Céspedes (1538 † 1618). Er kam zweimal nach Rom; das erstemal lebte er dort sieben Jahre lang in enger Verbindung mit Cesar de Arbasia, einem Italiener, der später in Malaga und Cordoba (Sagrario) Fresken ausgeführt hat, Arbeiten von weit mehr Erfindung und Temperament als die seiner spanischen Zeitgenossen; besonders in grossen Raum- und Lichtwirkungen.

Später kam Céspedes als Freund und Beistand des unglücklichen, verketzerten Erzbischofs Carranza nach Rom, er nahm wahrscheinlich der Sicherheit wegen nach seiner Rückkehr die Weihen. Er half Zuccaro an den Fresken in Trinità de' monti und Araceli und widmete den antiken, christlichen und modernen Kunstschätzen Roms ein begeistertes Studium. Seinen besten Klang verdankt der Name dieses gelehrten und hochgebildeten Mannes den ebenso wahr wie warm empfundenen, klangvollen Strophen eines Gedichtes über die Malerei. Die Fragmente, welche Pacheco gerettet hat, geben uns die Gewissheit, dass wir das beste didaktische Gedicht der spanischen Sprache verloren haben. In der Malerei unterscheidet ihn von seinen Gleichgesinnten der Zug nach mächtigen, heroischen Gestalten, Würde im Gebahren, Kraft und Tiefe in Farbe und Schatten. Aber nur selten hat er erreicht was seinem Geiste vorschwebte; wie in der heil. Conversation in der S. Annenkapelle der Kathedrale von Cordoba. Die welche ihre Charakteristiken aus Büchern schöpfen, werden uns wahrscheinlich noch ferner erzählen, dass er, „der grosse Nachahmer der schönen Manier des Correggio, den Andalusiern das Licht im Incarnat aufgesteckt habe und einer der besten Coloristen Spaniens gewesen sei" (Pacheco). Die, welche bloss ihren Augen folgen, werden sagen, seine grossen Malereien in Cordoba, Sevilla (die vier Allegorien im Kapitelsaal) und Madrid (Akademie) zeigen den Romanismus beson-

ders von Seiten seiner Gesuchtheit und Langweiligkeit. Sein Schicksal war die „grosse Manier“, mit der Rom es ihm angethan hatte. Als ihr gläubiger Adept hat er nach tiefen Studien nichtssagende Geberden und Gesichter von öder Allgemeinheit kunstvoll zusammengestellt, während er der Natur gewissenhaft aus dem Wege ging. „Weisst du denn nicht, dass ein Bildniss nicht ähnlich sein darf? Es genügt, dass man einen kunstgerechten Kopf gemacht hat.“ Das Lob einer prächtigen Vase in seiner Cena verdross ihn so, dass er sie kassirte, vielleicht fühlte er, dass der unvorsichtige Bewunderer eine bittere Wahrheit gesagt hatte.

Céspedes zeigt uns diese spanischen Cinquecentisten in ihren Tugenden und Schwächen. Ihre Studien waren gründlich und wissenschaftlich, ihre Kunstideale hoch, ihre Bildung universell und fein. Aber das Allgemeine nahm ihre ganze Kraft in Anspruch, und für den Blick ins Leben blieb ihnen keine Zeit übrig. Ihre Physiognomien, ihre Mimik, ihre Gruppirung ist nachgeahmt, gemacht, prätentiös, und meist ohne einen Hauch von Natur. Ihre Heimath war Rom: das volksmässige Wesen war ihnen abhanden gekommen. Den Späteren erschienen sie in höherem Licht als die Genossen des glorreichen Zeitalters Karl V; in der That passten sie an den Hof des Kaisers, der umgeben von italienischen, deutschen und spanischen Staatsmännern und Generalen in seinem Weltreich allgegenwärtig war, in dessen Gefolge man Boscan und Garcilaso sah, unter dem Machuca einen plumpen Renaissancepalast in die Alhambra gepflanzt, und Berruguete eine solche Rolle spielte, dass man die Ornamentik dieser Zeit nach ihm benannt hat. —

Es fehlt jedoch auch nicht an Spuren, dass die „gute Manier“ bei den Zeitgenossen doch nur getheilten Beifall fand. Erzählungen von Aufträgen, deren Ausführung nicht befriedigte, und die mit tieferer Berücksichtigung des heiligen Gegenstandes wiederholt werden mussten, wie Becerra's Soledad, Juan Macip's Concepcion; der Streit Berruguete's mit den Benediktinern in Valladolid, Greco's mit dem Kapitel von Toledo, die ascetischen Uebungen, mit denen man sich auf die Arbeit vorbereitete — diess alles deutet darauf hin, dass es den aus den entkirchlichten Schulen Welschlands Heimkehrenden Mühe kostete, den Weg zum Herzen ihrer Landsleute zu finden.

In diese Zeit fallen jene Namen, die ebenso berühmt geworden sind durch einige unvergängliche Werke, wie durch Ver-

irrungen, die in der Geschichte der neueren Kunst beispiellos dastehen. Die Verzerrungen und Convulsionen jenes Berruguete im Retablo von S. Benito, die schwerfälligen Verrenkungen eines Juan de Juni, die entsetzlichen Vampyrgestalten des Morales, die Gespenster und Kautschukfiguren des Greco, letztere in zahllosen Wiederholungen verbreitet, beweisen, wie rasch sich ihr mitgebrachtes Kapital von Kenntnissen und Geschmack erschöpfte, und wie sie auf die Naivetät ihres Publikums lossündigen konnten[1]). Vielleicht aber auch, dass sie der Gleichgültigkeit, der ihr gelehrter Stil begegnete, durch kräftige Reizmittel beizukommen suchten. Während in der Kunst des vorigen Jahrhunderts der Weihrauchduft sich mit einem frischen Hauch von Gegenwart und Leben mischt, so kämpft hier sinnlicher Reiz mit fleischabtödtendem Asketismus.

Wenn sie unter dem erdrückenden Einfluss der Italiener Sinn und Takt für das Nationale verloren hatten, so musste früher oder später der Widerspruch erwachen, der im siebzehnten Jahrhundert zum Wiederaufleben des spanischen Geistes geführt hat. Schon Felipe de Guevara, ein Zeitgenosse Karl V. hatte die Nachahmung als Hauptverderb (*estrago*) der Talente Spaniens bezeichnet.

Am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts ruht diese Malerei nur noch auf den schwachen Schultern von Nachzüglern wie Pacheco und Alonso Vazquez. Die letzte That des *Diez y seis* war der Tumulo Philipp II, bei dem die besten Kräfte der drei Künste und der Poesie vereint wirkten; es war auch die Leichenfeier der Epoche. In der Vierung der Kathedrale erhob sich ein mächtig ernster Bau im Herrerastil; über dorischem Untergeschoss eine kreuzförmige jonische Säulenhalle und dann das Achteck mit Bogen, Kuppel, Laterne, Obelisk und der Weltkugel mit dem Phönix, alles belebt mit Gemälden und Bildsäulen. Die besten Statuen waren von einem jungen Bildschnitzer, Martines Montañés. Diesem war es beschieden, den Geist der erlöschenden Schule in anderer Gestalt in das kommende Jahrhundert hinüberzuführen. Seine von klassisch geläutertem Formensinn und schwermüthigem Ernst beseelten, wenn auch etwas einförmigen Figuren und Gruppen gewannen aber einen dem italienischen System fremden, neuen und volksthümlichen Reiz durch die Anwendung einer goldschimmernden Bemalung mit Oelfarben.

[1]) F. de Guevara, comentarios de la pintura 14: hallan horma de su zapato.

Juan de las Roelas

(geb. um 1558 † 1625).

In die beiden ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts fiel die Hauptthätigkeit dieses noch nicht verdientermassen gewürdigten, in Sevilla (nach Palomino) von flandrischen Eltern geborenen Malers. Cean Bermudez hatte von ihm den Eindruck, dass er, „besser als alle Andalusier die Regeln der Zeichnung und Komposition verstanden habe“, zutreffender würde man von ihm sagen können: er war der erste wirkliche Maler, den das sechszehnte Jahrhundert dort hervorgebracht hat. Seine Anfänge und Wandlungen sind dunkel: es giebt Gemälde von ihm, die noch nach dem individualitätslosen, frostigen System der Manieristen gemacht sind. Aber seine bekannten Hauptwerke schienen selbst den verwöhnten Künstlern des vorigen Jahrhunderts von „venezianischer Farbe, grosser Kraft und Anmuth“. Die beiden Elemente, deren Verschmelzung den Character der Sevillaner Malerei der nächsten Generation ergab: Naturalismus und Mystik, hat er zuerst zusammengebracht. Aber erst spät scheint er diesen Stil gefunden zu haben, man sagt natürlich, in Italien. Aber in seinen Formen, seiner Empfindungs- und Malweise ist eine eigene Legirung spanischen und flandrischen Wesens; vielleicht ist er wegen dieses fremden Beigeschmackes nicht recht zur Geltung gekommen.

Er hat alle die Lieblingsstoffe spanischer Devotion mit eigner Erfindung und grossem Erfolg bearbeitet, und fast jedes Stück zeigt ihn von einer neuen Seite. Er hat stämmige, zuweilen derbe Figuren und breite wohlgenährte Gesichter, die bald andalusisch bald aber auch germanisch anklingen. Seine Geschichten sind voll Leben, eine unverwüstliche Heiterkeit durchdringt sie, in feierlichen Akten der heiligen Geschichte und Glorien, wie in vertraulichen Scenen der heiligen Familie, und selbst in Märtyrerbildern. Seine Engelchöre, blühende, blonde, rosenbekränzte Landmädchen mit runden weissen Schultern und vollen Armen sind trunken von Licht, Musik und Festfreude. Vor dieser ganz Rubens'schen Heiterkeit unseres Klerikers fällt die oft schauerliche Ascetik der Frühern, wie der nüchterne bange Ernst seiner Nachfolger, wie des Zurbaran, merkwürdig ab, obwol sie Laien waren.

Was aber das wichtigste ist, Roelas war der erste Maler des Helldunkels in Sevilla, ja er hat es zum Schwerpunkt seiner Kunst gemacht. Sein System ist ganz eigenthümlich: er verbannt die grauen, braunen und schwarzen Schatten; er modellirt die Hauptfiguren in einem warmen, bald gelblichen bald röthlichen Ton, mit lebhaften, gesättigten, durchsichtigen Farben[1]): bald in unmittelbarem Lichtauffall, bald als Silhouette in einem warmen Halbton; dann aber durchbricht er die Scene mit einem ausgedehnten, sonnenbeleuchteten Mittelgrund, dem ein die Wolken durchdringendes Himmelslicht (*un rompimiento de gloria*) gegenübersteht. Die Spanier fanden in diesem System ein *colorido aticianado,* allein bei einer gewissen Aehnlichkeit des Tons hat er doch eine verschiedene Art der Lichtökonomie und Composition. In dem Chiaroscuro, in dem grandiosen Wurf seiner Gestalten, die er als sei ihm der Rahmen zu eng, in den vordersten Grund drängt und seitlich und unten noch beschneidet, in seiner einfach majestätischen Draperie, in der Weichheit des Incarnats, welche seinen Landsleuten von jeher auffiel (*dulzura y suavidad,* Cean Bermudez; *blandura,* Jusepe Martinez) erinnert er eher an die Schule von Parma, z. B. Schidone. Allein die volksthümlich-gemüthliche Unbefangenheit hat etwas dem Norden verwandtes.

Seine frühsten datirten Werke, die vier Scenen des Marienlebens, welche er in Olivares malte (1603), wo er eine Pfründe besass, haben kaum etwas von seiner Eigenart, aber seltsamer Weise auch die letzten, mit denen er dort seine Laufbahn beschloss: die Gründung von S. Maria Maggiore mit der Figur Pabst Pius V, für den Hochaltar gemalt, und die Hirten (1624). Vielleicht indess liegt hier nur ein Missverständniss der sehr lückenhaften Berichte vor. Gewiss ist, dass er sich zuerst Beifall erwarb durch seine Interpretation des Lieblingsmysteriums der Sevillaner, der *purísima.* Sie schwebt in Wolken von Engeln umgeben, über einer Meeresbucht mit den landschaftlich vertheilten Symbolen. Das steinernste, trübste und schläfrigste dieser Bilder scheint am meisten angesprochen zu haben, wir finden es unverändert in Sevilla (Museum), Madrid (Akademie), San Lucar, Dresden, ja sogar in Italien, im Kloster von Monte Cassino. Später belebt sich das Bild, eine träumerische Lieblichkeit bringt uns die Himmlische näher, er findet den Zauber der langen gesenkten Lider, mit den dunklen Wimpern (Sevilla, Akademie); zuweilen nimmt es die stille reine

[1]) In der Universidad: orange, dunkelcarmin, blau, violett.

Einfalt altflämischer Meister an (Taufkapelle der Kathedrale), da taucht auf einmal der goldene Schein wieder auf; zuweilen steht ein Verehrer unten (in dem wenig glücklichen Berliner Exemplar der abstossend hässliche Fernando de Mata). Doch blieb er in dieser Gestalt immer etwas hieratisch, und so gefiel er seinen Landsleuten besser als in seinen freieren, mehr und mehr in Licht und Farbe sich entzündenden Bildern. Dieser ersten Zeit gehört auch der Tod des Hermenegildus im Hospital de la Sangre an. Der Unterschied zwischen den Bildern dieser ersten Manier und den nun folgenden ist ausserordentlich gross.

Der Santiago in der Schlacht bei Clavijo (Cathedrale, 1609), dieser im kampflustigen Castilien zu einem Cid verweltlichte Apostel (ein zweiter Würgengel des Sanherib, sagt Lope) wie er im weissen Mantel, die weisse Fahne schwingend, auf dämonischem Schimmel, wie eine Windsbraut, in das Gewühl übereinander stürzender und zerhauener Mohren hineinbraust und aus dem Bild heraus; im Hintergrund ein Meer von hunderttausend Reitern; dieser *sagrado adalid* ist eine Gestalt von dort noch nicht gesehener Gewalt der Bewegung und des Helldunkels: er ist von der Folgezeit, die sich auf Leidenschaftlichkeit etwas zu Gute that (wie von Francisco Ricci in Santiago zu Madrid) nicht von ferne erreicht worden.

Sein Tod des heil. Isidor von Sevilla (in dessen Kirche), eine Scene zugleich liturgisch feierlich und pathetisch unmittelbar, ist dagegen ein Versuch, den figurenreichen Vorgang in vollem Tageslicht einer hellen Kirche zu malen, deren Perspektive wie ein Spiegelbild erscheint (denn ebendort sollte die Geschichte stattgefunden haben). Es ist ein Klerusstück, in dem uns Wesen und Gebahren spanischer Geistlichen und Laien bei Funktionen von berufenster Hand vor Augen geführt wird: Zurbaran scheint hier anticipirt. Die Erzählung ist rein realistisch; aber er hat in dem sterbenden Greis die unendliche, vergeistigende Arbeit eines langen Lebens von That und Gedanken ausgedrückt, während Domenichino z. B. in seinem heil. Hieronymus nur den widrigen physischen Verfall malte.

Die Marter des Apostels Andreas (aus der Kapelle der Flamländer in S. Thomas, im Museum) ist im Geschmack der *pasos*, mit allem Pomp einer heiligen Schaffotscene: Paschas, geschäftseifrigen Henkersknechten, grinsenden Buben, verschüchterten Gläubigen. Die ausführliche Physiognomik der gemeinen Männer im Vordergrund, die lebhaften Farben (gelb, orange,

karmin), die duftig bläuliche, lichte Thalmulde mit den Bergen dahinter erinnert noch mehr als an Ribera, an Quinten Metsys. Ich hörte dort äussern: Diese Apostelgestalt ist kein Spanier. In Folge eines Streites über das Honorar wurde das Bild nach Flandern geschickt: man schätzte es dort zu einem dreifach höheren Preis (3000 Dukaten) als der vom Künstler gestellte war.

Die Befreiung des Petrus (in dessen Kirche) ist von einer michelangelesken Grossheit und Breite der Figuren, die hier von einem visionären gelblichen Halblicht übergossen sind. Von ferne glaubt man erst den versinkenden Petrus vor dem Heiland zu sehn: es ist der Ausbruch des Dankgefühls; Spätere wie Spagnoletto malten hier nur das Aufschrecken aus dem Schlafe.

Sein Pfingsten (im Hospital *de la Sangre*) ist dort unerreicht als Darstellung einer Versammlung voll apostolischer Würde, aber unter der Maske der unverfälschtesten Volkstypen. Keine Rhetorik der Geberden, keine Treibhausschwärmerei: nur jenes fast heitere Hochgefühl, welches die wahre Steigerung der geistigen Potenz begleitet. Der ausserordentliche göttliche Zustand, der in jenem Lichterguss über sie gekommen ist, erscheint nach aussen in einem ruhigen, seligen Behagen. Hier fällt ein warmes mildes Licht aus der Stralensonne auf den Halbkreis des Vordergrunds, während die dahinter in Dämmerung eintauchen.

Zuweilen hat er auch Scenen mit einer wunderlichen Mischung mystischer Symbolik und häuslich vertraulicher Motive, die so sehr im Geschmacke der Zeit war und durch die Kupferstiche jener Niederländer verbreitet wurde. Das Kind Maria, einen Miniatur-Codex am Schooss der Mutter Anna studirend, in himmelblauem sternbesätem Kleid und mit goldenem Krönchen; Rosen, Nelken und Vergissmeinnicht, Zuckerwerk auf der Kommode, in deren Schubladen man reichen Spitzenschmuck entdeckt, diess ist das Bild (im Museum), welches ihm die Censur des bigotten und eifersüchtigen Pacheco zuzog. Er nennt ihn geübt (*ducho*) in der Farbe, aber mangelhaft im Decorum (II, 198).

Sein Meisterwerk aber, und das höchste was die Malerei in Sevilla vor Murillo geschaffen, ist das Mittelbild im grandiosen Retablo der ehemaligen Jesuiten- jetzt Universitätskirche; das Mysterium des Neujahrstags. Es wäre ein vollkommenes Bild, wenn es einfacher wäre, aber es sind eigentlich fünf Bilder in eins geschmiedet. Besonders die Gemälde mit Glorien nehmen sich bei Roelas immer aus wie der Blick in den Durchschnitt eines Hauses. Aber die Maria ist ein wonniges Bild zarter, hoher

vornehmer Weiblichkeit, den Blick gesenkt, wie verschämt, bei dem barbarischen Akt, und in einem Schmelz goldigen Tons, der mehr noch als an Tizian, an einige Frauenbildnisse Rembrandts gemahnt.

Wer sich eine Uebersicht von dem Reichthum der malerischen Mittel des Roelas und seiner Erfindungsgabe verschaffen will, der sollte die Kirche der Descalzos in San Lucar de Barrameda besuchen, aber nur an einem sonnenhellen Tage. Hier wird er mehr als ein Dutzend von Gemälden seiner Hand entdecken, neun über dem Hochaltar, die verschiedensten Stoffe der Evangelien und der Heiligenlegende behandelnd[1]). Da ist ein männlich schöner Täufer, predigend, ein jugendlicher, freudig ergebener Laurentius, ein mächtiger todter Christus von Engeln gehalten, und mercenarische Märtyrer. Die anmuthig feine, gnädige Madonna, die grossartig schöne h. Katharina, bei der man zuerst an die Zingarella denkt, bis man im Dunkel den Henker sieht, dem sie ihren Nacken beut; die lieblich blühende h. Agnes kann man hier vergleichen mit der alterthümlich strengen *purisima*.

Dieser Mann begab sich im Jahr 1615 nach Madrid, und bewarb sich um die durch Tod erledigte Stelle eines *pintor del rey*. Der armselige Bartolomé Gonzalez wurde ihm vorzogen. Dieser war freilich ein Bildnissmaler, die Hauptbeschäftigung der königlichen Maler damals. Von Roelas sind keine Bildnisse bekannt.

Francisco de Herrera

(1576 † 1656.)

Während Roelas weder zu seiner Zeit noch heute viel Glück gehabt hat (Caviar für das Volk), so ist Herrera der Aeltere, Architekt, Maler in Fresko, Oel und Tempera, Graveur, Radirer und Kupferstecher, augenscheinlich ein Günstling der „Jetztzeit“.

[1]) Kirche und Retablo waren eine Stiftung des Patrons der Descalzos, des Herzogs Emanuel von Medina Sidonia und seiner Frau Juana de Sandoval, und wurden erst 1629 nach dem Tod des Malers vollendet. Die Kirche stösst an den Palast Montpensier, der an der Stelle des frühern Klosters steht. Dieses Hauptwerk ist nicht nur von Cean Bermudez, sondern selbst in der gelehrten Beschreibung der Stadt San Lucar von Pedro Madrazo in: Sevilla y Cadiz, Barcelona 1884 S. 815 ff. vergessen worden. Dagegen steht im Catalog des Prado-Museums noch immer der Moses (1121), der ihm ganz fremd ist.

Den Spaniern gilt er als Schöpfer ihres Nationalstils. Diese seine Bedeutung scheint zuerst im Zeitalter des Raphael Mengs entdeckt worden zu sein. „Er war, sagt Cean Bermudez, der erste, welcher in Andalusien jene furchtsame Mache abschüttelte, an der unsere Maler solange klebten, und sich einen neuen Stil schuf, welcher den Geist der Nation offenbart". Deshalb hat man unter sein Bildnis in der Biblioteca Colombina gesetzt: *Formó un nuevo estilo, propio del genio nacional.* Man hat diesen Wink dann am Schreibtisch weiter ausgesponnen: „Keine Spur italienischer Nachahmung, kein Zugeständniss an die Kunst der Vergangenheit"; „die Befreiung der Schule von Sevilla ist der Gedanke seines Lebens" [1]). Schon als Jüngling ein wilder Menschenfeind, hat er sich in der Einsamkeit autodidaktisch gebildet, ein reiner Naturalist von Haus aus, voll Verachtung der engherzigen, kleinlichen Theorie der Schule des Vargas, die ihm bei seinem Lehrer Luis Fernandez geboten wurde. Noch in der neuesten Geschichte der Schule [2]) wird man umrauscht von Titanisch, Genius, Wunder und Michelangelo. „Alle enthält er bereits in sich, Velazquez, Murillo, Cano, wenn auch in etwas roher (*tosca*) Form, aber mit der Kraft und Würde des Genius. Er ist der erste der dort die Pforten des Naturalismus aufschloss."

Man versteht diese Eingenommenheit, wenn man liest, wie Herrera sich vor der Staffelei geberdet haben soll. „Er zeichnete mit angebrannten Rohrstäben und malte mit Borstenpinseln (*brochas*). Ja, wenn er einmal von seinen Schülern im Stich gelassen wurde, was zuweilen der Fall war, so liess er die Leinwand von einer Magd untermalen (*bosquejar*), welche jene mit Riesenpinseln und Besen (*brochones y escobas*, man denkt an den *balai ivre Eugène Delacroix'*), beschmierte, und ehe die Farbe trocknete, formte er dann mit dem Pinsel Gestalten und Gewänder."

Vollendet wird das Bild dieses Patriarchen der Impressionisten durch den Charakter des Menschen. Denn so rauh, hart und unverträglich war er (*rigido é indigesto, de poca piedad* nach Palomino), dass seine eigenen Kinder der Hölle dieses Vaterhauses entflohen: die Tochter ging ins Kloster, der Sohn Franz nach Italien, — wobei er sechstausend *pesos* mitnahm. Seine Ge-

[1]) Gazette des Beaux-Arts 1859. III, 169 ff.

[2]) Narciso Sentenach, La Pintura en Sevilla. S. 1885 S. 52 ff. W. Bürger: Jamais le Caravage ni Ribera, ces deux grands praticiens, n'ont eu une exécution plus ferme, un dessin plus arrêté, une couleur plus puissante.

schicklichkeit in der Kunst des Graveurs missbrauchte er zur Falschmünzerei, und entzog sich der Justiz im Asyl des Jesuitenkollegs S. Hermenegildo, dessen Altarbild er malte. Als nun der junge König Philipp IV die Kirche im Jahre 1624 besuchte, nach dessen Maler fragte und die traurige Geschichte erfuhr, da sagte er: „Darin bin ich Richter und Partei", und liess sich den Flüchtling kommen. „Wer eine so grosse Geschicklichkeit besitzt, erklärte er, der sollte sie nicht missbrauchen; — wozu hat der Gold und Silber nöthig? Geht, Ihr seid frei, nur hütet Euch vor Rückfall."

Solche Urtheile müssen gespannt machen auf die Arbeiten dieses Faustmalers, und wir wenden uns zu der, welche uns als die „allseitigste Schöpfung" (*produccion mas completa*) gerühmt wird, dem grossen Jüngsten Gericht in der Pfarrkirche von S. Bernardo. In einer Scene dieser Art musste er ja ganz in seinem Element sei. Aber wir finden uns enttäuscht, wenn auch nicht zu seinem Nachtheile.

Die Hauptgruppe ist hier der himmliche Senat, ein grosser Halbkreis nach Art der Disputa, mit dem Richter in der Mitte. Aber dieser erhebt die Rechte segnend, nach den Erlösten hin, die Linke legt sich um das Kreuz, nichts ist da von jenem Zorne des Bonarroti, der (wie Pacheco sagt) alles vernichten und verzehren zu wollen scheint. Es ist der sanfte Menschensohn der Theologie Raphaels, auch mit der seitlichen Neigung des Hauptes. In dem himmlischen Hof erkennt man sofort jene Pfingstversammlung des Roelas wider, nur sind die Schatten dunkler, die Blicke gespannter, die Typen mannichfaltiger, zuweilen trivial, aber nie gemein, stets kraftvoll, treuherzig. Charakterköpfe sind darunter, einige sogar im damaligen Haar- und Bartschnitt. Und dann ein persönlicher Zug geht durch alle: der tiefe, das ganze Bewusstsein erfüllende Ernst des Augenblicks, alle hängen mit Augen und Geist an dem Weltrichter, die Stille dieser furchtbaren Minute gleichsam sichtbar machend.

Dagegen ist der untere Theil in abgekürzter Form abgefunden; links eine Gruppe von armen Sündern und Teufeln; rechts die Auferstandenen, dichtgedrängt harrend, wie Soldaten beim Appell. Davor steht der grosse, ritterliche, etwas prosaische S. Michael, das schneidige Schwert erhoben; er ist die in die Augen springendste Figur dieses Theils, das übrige zurückschiebend Wo ist nun etwas vom Improvisator? Cean Bermudez lobt „die Kunst der Composition, die Contraste der Fi-

guren, das Gleichgewicht der Gruppen, das Erhabene und Philosophische des Ausdruckes".

Colorit und Helldunkel sind die des Roelas, nur mit etwas stärkern Accenten. Das von links einfallende Licht theilt das gewaltige Bild und modellirt die Gestalten schärfer; die Farbe ist pastoser, unverschmolzener, braune Striche helfen nach.

Noch mehrere bemerkenswerthe Gemälde sind in dieser Weise gemalt, z. B. der bisher unbeachtet gebliebene h. Ignaz vor dem Altar, in der Universidad, unten vor den Schranken die Gemeinde, in der fast fanatischen Andacht des devoten Spaniers; die Engelkinder, welche den Celebranten umflattern, Rauchfässer schwingend, sind bei allem Eifer echte Kinder. Diese seine musicirenden und blumenstreuenden Engel sind die Geschwister derjenigen des Roelas; frische rothbackige Riesenkinder, mit runder grosser Stirn, runden hellen Augen, derber Stumpfnase, Rosenmund und langen Semmellocken, die über der Stirn aufsteigen und am Hals sich hinabringeln.

Diese Werke geben eine Vorstellung von der Malerei des Herrera, durch welche er seinen Ruf begründete und sich, wie Jusepe Martinez versichert, die „allgemeine Achtung der Sachverständigen erwarb". Aus ihnen hat Palomino, der älteste Biograph, seine Charakteristik geschöpft (Museo III, 314). Ihm erschien Herrera's Art (*casta*) ganz italienisch und von grosser Zeichnung und Kraft des Helldunkels, durch diese und die gediegene Paste werden seine Figuren plastisch (*de bulto*).

Die Wahrheit scheint also, dass das, was Herrera von der Kunst der Malerei besass, von Roelas stammte, der nach Sevilla kam und auf seiner Höhe stand, als jener dreissig Jahre alt war (1607) [1]). Freilich nennt ihn Niemand als seinen Lehrer, aber wie weit die Uebereinstimmung beider geht, beweist die Thatsache, dass das Pfingstfest des Roelas von so erfahrenen Kennern wie Cean für Herrera gehalten worden ist. Das Eigene des Herrera ist nur sein Temperament.

Als ihm aber der Erfolg Selbstgefühl verliehen, als er sein Publicum kennen gelernt hatte, meldete sich die jeder Gebundenheit widerstrebende Natur, und allmählich empfand er alle Formen als lästige Hemmung. Vielleicht war ihm die Freskotechnik bequemer, in der er längst untergegangene Arbeiten geliefert

[1]) Sein ältestes Werk in S. Martin gestattet in seinem geschwärzten Zustand kein sicheres Urtheil, jedenfalls hat es mit seiner spätern Art gar keine Aehnlichkeit.

hat. An die rasche Anfüllung grosser Wandflächen gewöhnt, machte ihn das umständlichere Verfahren der Leinwand ungeduldig. Er stellte Versuche an mit einem einfachern System. Zuerst scheint er auf ein Chiaroscuro in der Art des Caravaggio gekommen zu sein, vielleicht ohne dessen Gemälde gesehen zu haben; jedenfalls war er der erste, der dort die unvermittelten Schattenmassen der italienischen Naturalisten angewandt hat. Beweis ist ein grosses Bild der Galerie Lopez Cepero[1]), auch ein Pfingsten, das er, als habe er geglaubt, dass man ihn darin nicht wiederkennen würde, ausnahmsweise unterzeichnet und datirt hat.

Der Apostelverein ist hier in den Hintergrund verlegt; aber ganz vorn sieht man eine aufgeregte Gruppe von sieben gewaltigen Männern, in starken Contraposten verschlungen; wie es scheint, die Festfremden, welche den Eindruck der Zungenredner in mächtigen Geberden beurkunden. Dabei ein überaus einfachgrosser Wurf der Gewänder, breite Flächen tiefer, doch noch farbiger Schatten mit kurzen rauchigen Grenzen, ohne Mitteltöne, auf ganz hellem Grund. Dies Stück mag den jungen Leuten mehr zu schaffen gemacht haben, als alles was er sonst gemalt hat.

Auch der herkömmliche Kreis der Gegenstände wurde ihm zu eng.

Man wusste aus Palomino, dass Herrera zuerst Sittenbilder (*bodegoncillos*, Buden- oder Küchenstücke) gemalt habe, ein Geschmack der wol mit einem Hang zum Tavernen- und Zigeunerleben zusammenhing. Solche profane Sachen sind in Spanien meist nicht mehr zu finden, sie sind unter der Legion der Ignoti verschwunden. Doch ist die Art des Herrera so auffallend, dass es möglich war, ein merkwürdiges Stück dieser Art wiederzuerkennen; es ist der blinde Musikant in der Gräflich Czernin'schen Galerie zu Wien (Nr. 64). Es sind Halbfiguren: der Greis spielt eine Bauernleier (*lira rustica*, *Vielle*) wie man sie heute noch bei Savoyarden findet; sein jugendlicher Führer hält den Schlapphut den Vorübergehenden hin, deren Bewegungen der schwarzhaarige Dickkopf mit halb kläglichem, halb lauerndem Blick seiner braunen Glotzaugen verfolgt. Es ist ganz mit seinem teigigen Pinsel, und in den Gesichtern und Händen mit vielen unverschmolzenen und schmutzigen Tinten, aber fester Hand gemalt, und kann sich, so verschieden die Technik, neben jedem Niederländer sehen

[1]) F de Herrera 1617 Catálogo, Sevilla 1860 Nr. 545 7' 5" × 9' 4".

lassen. Dieses Werk, sowie das Louvrebild und vielleicht der merkwürdige Kopf in München (Pinakothek 1295) sind das einzige was von Herrera auf dem Continent bekannt ist.

Realistische Neigungen fanden immer bequemen Spielraum in den Mönchsgeschichten, mit welchen die Kreuzgänge angefüllt wurden. Herrera malte in S. Buenaventura, ausser den noch erhaltenen Mönchsfiguren der Decke, vier Scenen aus dem Leben des Titularheiligen, denen Zubaran vier andere hinzufügte. Drei sind jetzt in dem Landhaus The Grove bei Watford zu sehen, wohin sie der Earl von Clarendon aus Spanien mitbrachte. Die Mönchsköpfe und Mönchsgeberden in dem Convent der dämmerigen Kirche, das Bild der Hidalgos-Familie vom Lande u. a. sind hier mit unerhörter Naivetät aus dem Leben aufgegriffen; mit den ihm eigenen, lockeren, rundlichen Contouren, in einem schimmernden gelb- und grünlich-grauen Helldunkel.

Ein Genrebild ist im Grunde auch der reuige Petrus in der Sacristei der Kathedrale von Sevilla. Es ist ein alter Bauer, der vielleicht das Unglück gehabt hat im Zorn Jemand todtzuschlagen, und nun von der Angst der Hölle überfallen ist. Unter einer kahlen, vordringenden Stirn, zwischen starken Backenknochen sitzen kleine schwarze Augen, aber in einem so harten Gesicht vermögen Empfindungen nicht zu spielen: die Zerknirschung spricht bloss aus der Bewegung des Kopfes und den in den Schoss gesunkenen, gefalteten, knorrigen Händen.

Die beiden ungeheuren Lienzos im Museum zu Sevilla, der heil. Hermenegild und der heil. Basilius geben eine Vorstellung von der Verwilderung der er später anheimfiel und lassen jene Legende, die Cean von „alten Malern“ hörte (die achtzig Jahre nach Herreras Tod geboren sein müssen), doch glaublich erscheinen. Durch sie hat er vornehmlich den Weg zum Herzen der Modernen gefunden. Es sind wüste *borrones*; wie ein Tobsüchtiger seine Kleider, hat er die Regeln der Kunst von sich geschleudert. Die Ausdehnung in die Tiefe streichend, schichtet er seine Riesenpuppen auf, in einer Fläche, übereinander, alle nach vorn gewandt, auf Wolken sitzend wie auf einem Gerüst, mit ihren runden Eulenaugen ins Leere starrend. Welche künstlerische Qualität ist in diesen Sudeleien noch übrig geblieben? Nicht einmal coloristische Unmittelbarkeit vermag man zu loben, denn es sind weder Farben- noch Helldunkelwirkungen in ihnen zu entdecken. Auch keine Physiognomien: es giebt keinen leererern, platteren Christus.

Nur jener nachlässig-gewaltige Wurf der Gestalt, in einer „tumultuarischen“ Orgie des Pinsels, erinnert daran, dass man doch die Trümmer eines grossen Talents vor sich hat.

Zuweilen übt die Innervation dieses stark angelegten, wenn auch maasslosen Geistes eine dämonische Wirkung. Diese hat wol dem „heil. Basilius, seine Lehre diktirend“ den Ehrenplatz in der *Salle carrée* des Louvre verschafft. Zwei Flügelbilder dazu sind in der Galerie von San Telmo. Der funkelnde Blick des Kirchenvaters ins Unendliche, die erhobene Hand mit der Feder, bezeichnet die Inspiration, den Augenblick, wo ein göttlicher Gedanke auf die Schwelle des Bewusstseins tritt. Um ihn, oder vielmehr neben und unter ihm sitzen aufhorchende Nachschreiber, keine geringeren als S. Bernhard, Petrus Martyr, und der Grossinquisitor Diego, Bischof von Osma. Unheimliche Gestalten in ihren zugespitzten Kapuzen, winkenden weissen Mitren, vor uns aufsteigend wie die Könige in der Höhle zu Forres. Es ist als sei der Moder und die Spinneweben der Unterwelt an ihnen hängen geblieben. Es ist der Fiebertraum eines Gefangenen des heil. Uffiz, der, vor einer Schaar Richter und Schreiber, im siedenden Gehirn auf und abtanzend, seine abgefolterten Geständnisse als verdammende Anklage aufs Papier fliessen sieht.

Im Greisenalter, als Siebziger (1647) hat er noch seine vier umfangreichsten Gemälde, einst im Salon des erzbischöflichen Palastes, auf die Leinwand geworfen: das Mannah, das Wasser aus dem Felsen, die Hochzeit zu Cana und das Wunder der Brote und Fische. Man sieht, nur das Colossale, Volksmengen, vermochte seine alternde, aber noch immer gewaltige Hand in Bewegung zu setzen. Das vierte dieser Bilder war einmal im Treppenhaus der Academie von Madrid aufgetaucht. Unter einer mächtigen schattenden Eiche sitzt der Heiland, die grossen glänzenden Augen gen Himmel gerichtet, mit sakramentaler Feierlichkeit segnend, neben ihm aufgereiht die Jünger. In der flachen Thalmulde des Mittelgrundes hatte er mit Glück die Fünftausend anzudeuten gewusst. Zuletzt trieb es ihn noch nach Madrid, wo er 1656 starb. —

Herrera ist nicht der „Erfinder eines neuen Stils“, denn sein wahrer, echter Stil ist nur die Sprache des Roelas, gesprochen von einem Künstler grundverschiedenen Naturells. Auch hat er nicht der Sevillaner Schule zur Freiheit verholfen, die man in den Arbeiten des Roelas nicht vermisst. Wir finden sogar in seinen Werken keine Gestalt von solcher Furie wie den S. Jago,

keine Köpfe von mehr Realistik wie die Köpfe im heil. Andreas, und wenig von den sehr feinen und mannichfaltigen Lichtwirkungen, die Roelas zu Gebote stehen. Kein Maler von Sevilla ist aufzuweisen, der seinen Stil angenommen hätte. Auch kann man ihn kaum einen Naturalisten nennen, wenn er auch Sittenbilder gemalt hat, denn er war in der Regel zu heftig um sich an das Modell zu binden; er malte meist sich selbst, und malte aus dem Kopfe.

Wir vermögen überhaupt dieser freien Manier (*libertad y franqueza*) keinen so hohen Werth beizumessen. Man spricht von ihr als sei sie der heilige Geist der Kunst, und doch ist sie nur eine Manier wie jede andere, und leicht von Nachahmern abzusehen. Spanisch ist sie höchstens, weil sie der Bequemlichkeit zusagt.

Francisco Pacheco.

(1571 † 1654.)

Während Roelas und Herrera neue Wege suchten, vertheidigte ein ganz anders gearteter Mann in Lehre, Schrift und wie er wol meinte, auch im Bild, die absterbende Zeit, freilich nicht ohne die Ahnung, tauben Ohren zu predigen, und bald mit Zugeständnissen an die Neuerer — Francisco Pacheco, einst Mitschüler Herrera's bei Luis Fernandez.

Unter den Namen im spanischen Künstlerlexicon sind wol wenige, die der Genius der Malerei so kärglich bedacht hatte, so vielseitig sein Talent war, denn er war auch Dichter, Biograph, Archäolog und Kunsttheoretiker. Er macht bisweilen mehr den Eindruck eines denkenden Liebhabers, eines kalten Schwärmers mit dem Kopf, den sein Naturell ganz auf die Betheiligung an der Kunst mit der Feder zu führen schien. Aber diese gelehrten Mühen lösten bei ihm einen schaffenden Drang aus, der ebenso unwiderstehlich war, wie die Werkzeuge spröde. Ein zäher Wille unternahm den endlosen Kampf mit den Hindernissen der Natur, und die aufgewandte, methodische Arbeit erzeugte, ausser den errungenen Fertigkeiten, ein starres Selbstgefühl, das durch öftere, öffentliche Controversen genährt wurde und ihm den Muth gab, im Wettlauf mit Stärkern, ohne die Gefahr dieser Nähe zu ahnen, die halsbrechendsten Aufgaben zu übernehmen, — Aufgaben, vor denen zu zagen schon ein Fünkchen jenes Geistes nöthig gewesen wäre, der Pacheco fehlte. Sein phantasieloser, langsamer und kleinlicher Kopf hätte ihn zu kleinen Bildnissen, zum Stillleben und Sittenbild allenfalls befähigt;

aber er besass nichts von der Selbsterkenntniss derer, die sich bescheiden, im Beschränkten, Anspruchlosen, Eigenartiges, Genügendes zu schaffen.

Vielleicht wäre er doch nicht emporgetaucht, ohne die gesellschaftliche Stellung, welche er dem Ansehen seiner Familie und seines Ohms, des Licenciaten gleichen Namens verdankte, des Domherrn und Humanisten, der die bildlichen Darstellungen für Arphe's Custodia angab, die Giralda, den h. Christoph, und den Catalog der Prälaten Sevilla's mit lateinischen Inschriftversen versah, und dessen Distichen noch jetzt unter den Reliefs des Antecabildo zu lesen sind. Von ihm erbte er die hohen geistlichen Verbindungen; dazu kam die Gunst des Mäcenas von Sevilla, des Herzogs von Alcalá: Urtheile der Freundschaft, ja begeisterte Gedichte, die ihm von wirklichen Dichtern und vornehmen Gönnern zuflossen, erstickten jeden Zweifel an sich selbst.

Pacheco, aufgewachsen unter den Denkmalen und Erinnerungen von Stadt und Provinz (auch sein Name ist altiberisch), nie im Ausland gereist, widmete sich mit warmem Sonderpatriotismus der Localforschung, künstlerischen und decorativen Arbeiten, wie der dem Klassicismus eigentlich zuwiderlaufenden Polychromirung der Holzschnitzereien. Er geriet darüber in Streit mit seinem Freunde Montañes, in dem er sonst einen Geistesverwandten verehrte; er verfocht gegen ihn die Bemalung durch Fachmänner statt durch die Bildschnitzer selbst. Er suchte (seit 1600) die bisher übliche polirte Bemalung in glänzenden Oelfarben mit Gold (*platos vidriados* nennt er diese *encarnaciones de polimento*) zu verdrängen durch matte Farben (*encarnaciones mates*) mit Schattirungen, wozu er landschaftliche Hintergründe fügte. Hierin aber hatte er den Volksgeschmack gegen sich, und einige der von ihm polychromirten Werke scheinen später neubemalt worden zu sein. Zuerst in S. Clemente (Nuñez Delgado's Johannes der Täufer), dann an Hauptwerken des Montañes, dem heil. Domingo für Portacoeli, dem Crucifix der Karthause (in der kleinen Sacristei der Cathedrale), dem heil. Hieronymus in Santiponce u. a., hatte er Muster seiner Technik gegeben; das merkwürdigste Werk dieser Art aber waren die beiden noblen, lebenathmenden Köpfe zu den Statuen des heil. Ignaz (nach der Todtenmaske von 1556) und des Franz Javer, in der Casa professa, jetzt Universitätskirche (1610). Dann berichtet er uns, wie er als junger Mann (1594) die fünf, 30 und 50 Ellen langen Standarten von carmoisinrothem Damast für die Indienfahrer bemalt habe,

mit dem Wappen der Monarchie und Santiago als Matamoros. Ferner, wie er sich an den bronzefarbenen Figuren des Tumulus Philipp II in der Kathedrale betheiligt (1598).

Die Historienmalerei begann er mit den Geschichten des heil. Ramon Nonnatus vom Orden der beschuhten Mercenarier für deren Kreuzgang, in Gemeinschaft mit seinem Freunde Ildefonso Vazquez. Dieser war einer der letzten von der Fahne der Vargas und Mohedano, ein flotterer Zeichner und gewandterer Componist als Pacheco. Der Gegenstand, Bilder aus dem heroisch-heiligen Abenteurerleben dieser Retter der Christensclaven, war kein undankbarer.

Von den sechs Stücken unseres Francisco sieht man zwei im Museum von Sevilla, eines in dem von Barcelona: die Berufung des Hirtenknaben Ramon durch die heilige Jungfrau, die Einschiffung an der spanischen Küste, den Abzug der befreiten Schaaren. Schülerhafte Steifheit der Figuren, eine zusammengeflickte Composition, blecherne Falten fallen in dieser hektischen Malerei besonders auf; er quält sich, mit Vazquez gleichen Schritt zu halten. Die Engel, welche die Schaafe während der Berufung bewachen, geberden sich wie Pensionsfräulein auf dem Lande. Nur die Scene der Einschiffung, wo der Heilige dem Schürgen auf die Schulter steigt, mit dem Kahn, in dessen Steuermann Asensio den Cervantes erkennen wollte, (der 1598 und 99 in Sevilla war,) ist ganz dem Leben abgesehen, ein Strandbild; hier hatte seine Nüchternheit einen glücklicheren Griff gethan, als je der geschicktere, aber manierirte Vazquez.

Im Jahre 1616 malte er im Auftrag des Maestro Francisco de Medina für das Hospital von Alcalá de Guadaira einen heil. Sebastian, jetzt in der Pfarrkirche dieses Namens. Die Scene, wo der christliche Soldat nach überstandener Marter von der Matrone Irene unter dem Schutze der Finsterniss aufgesucht und gepflegt wird, ist mehrmals von namhaften Malern dargestellt worden. Die Nacht, die bange Atmosphäre der Verfolgung, der misshandelte Jünglingskörper in tödtlicher Betäubung, die emsige Sorge der tieferschütterten Frauen — das war eine Aufgabe für die Schidone, Spagnoletto, Delacroix. Was macht daraus dieser Kunstverbesserer, den die Sonne Andalusiens — nicht erwärmt hat? Im sauberen, aufgeräumten Krankenzimmer des Hospitals von Alcalá liegt ein Mann in frischer Wäsche im neugemachten Bett,

eine blaugestreifte Bouillontasse in der Hand; vor ihm eine Frau mit dem regungslos blassen Gesicht, dem überwachten Blick der Krankenwärterin; eine kleine Magd legt Verbandzeug auf den Teller. Ueber dem Sessel hängt die reiche Offiziersuniform; an der Wand die als Reliquie aufbewahrten Pfeile, die Insignie. Durchs offene Fenster sieht man in der Ferne die vorhergegangene grausame Scene. Das Bild erinnert an die wunderlich trivialen Votivgemälde beglaubigender Wunder, wie man sie bei Canonisationen in St. Peter aufgehängt sieht. Dennoch fesselt es durch eine gewisse Wahrheit, wenn auch Wahrheit unterster Ordnung, wie eine Ortsgeschichte erzählt mit der treuherzig umständlichen Plattheit des Dorfchronisten [1]).

Pacheco's Jugend war noch in die Zeit gefallen, wo man sich mit der „römisch-florentinischen Schule" in Reih und Glied zu stellen suchte. Er widmete aus der Ferne den grossen Italienern eine glühende Verehrung, er erzählt, dass er Raphael „seit seinem zehnten Jahre, in Folge eines geheimen Naturtriebs stets nachgeahmt habe, unter dem Eindruck seiner herrlichen Erfindungen und besonders einer getuschten Handzeichnung", deren glücklicher Besitzer er geworden war [2]). Sein besonderes Vorbild war Pablo de Céspedes, wie er selbst, Dichter, Künstler, Archäolog.

Diese Verehrung, diese Studien waren aber nicht bloss akademische. Er fühlte von Zeit zu Zeit die Anwandlung, sich seinen Heroen an die Seite zu stellen, ja ihre Werke in einzelnen Punkten zu korrigiren.

Don Fernando de Rivera, Herzog von Alcalá, der vielleicht von dem Palast del Te in Mantua gelesen hatte, vertraute im Jahre 1603 Pacheco eine Deckenmalerei in diesem Geschmack, im Hauptgeschoss des „Hauses des Pilatus", für tausend Dukaten. Der Freskotechnik nicht kundig, malte er in Tempera auf Leinwand; in eine Flächendecoration, Grotesken auf schwarzem Grund, setzte er Fabeln: fast lauter schwebende und stark verkürzte Figuren in der Horizontalperspektive. Es waren: die Apotheose des Her-

[1]) Eine saubere Bleistiftzeichnung zu diesem Bilde befindet sich unter den Handzeichnungen der Biblioteca nacional in Madrid. Hier hat der Patient einen Blick des Entsetzens: er sieht sich noch auf Erden, nachdem er schon das Zeitliche gesegnet. Bez. 7 de octubre 1615. Die Heiligenfiguren im Pradomuseum (1608) gehören zu seinen frostigsten und hölzernsten Arbeiten.

[2]) Arte de la pintura I, 318 (Libro II, 5) „por oculta fuerza de naturaleza", also ein Geistesverwandter!

kules, Ganymed, Asträa, Perseus, Phaeton und Ikarus. Also glückliches oder verfehltes Trachten nach Oben. In einem Mittelrund stehen die Zwölfgötter, paarweise, in der Wurmperspektive, wo die nackten Leiber in der Zusammenschiebung wie gedrechselte Balustren aussehen. Der nüchterne, ängstlich fromme Herr wollte es dem kecksten, leichtfertigsten, mit zeichnerischen Schwierigkeiten (wie mit dem Anstand) scherzenden Julio gleichthun: es scheint ihm aber selbst bei seinem Ikarusflug angst geworden zu sein:

Temo á mis alas, mi subir recelo (II, 24).

Doch der hochverehrte Pablo in Cordoba pries die Schöpfung und erhielt den Dank dafür in einem Sonett.

Geläutert sieht man diese erste Manier in der grossen Verkündigung, die er gerade über das Meisterwerk des Roelas im Retablo der Jesuitenkirche zu setzen hatte. Das Bild verräth unsägliche Studien, besonders auch in der Farbenstimmung, um die sich die Manieristen bisher kaum bekümmert zu haben schienen. Es ist in vollem Licht und mit hellen klaren Tinten gemalt; Orange und Blau sind Hauptcontraste; in den Engelgewändern sieht man Triaden (blau, gelb, rosa). Aber wie konnte ein *vecino de Sevilla* (wie er sich auf dem Titel seines Buches nennt) eine Drahtpuppe wie diesen Gabriel in die Welt schicken! Und solche Küstermienen!

Pacheco war schon nahezu ein Vierziger, als er sich wenigstens zu einer Reise an den Hof entschloss (1611). Hier in Madrid nun und im Escorial sah er seine verehrten Italiener zum erstenmale im Original. Er schloss Freundschaft mit dem hispanisirten Italiener Vincenz Carducho (*nuestro intimo amigo* I, 128). Er besuchte in Toledo den Greco, der damals schon ganz absurd geworden war; seine frühesten noch venezianischen Meisterwerke, seine jetzigen Fieberphantasien und seine Paradoxien versetzten ihn in nicht geringe Aufregung.

Diese Reise hatte für ihn mehr als eine Folge. Der zähe Principienmann war doch zu sehr Künstler, um sich solchen Eindrücken zu verschliessen. Seine Palette, sein Pinsel schienen seitdem vertauscht, die Erfindung wird natürlicher, die steinerne Manier belebt sich, die scharfe, glatte, helle, magere Behandlung weicht einer breiteren, pastosen, derbkörnigen; einfallendes Licht giebt Relief, ein markiger Pinsel zeichnet Schattenstreifen und Glanzlichter. Schon in den vier kleinen Bildnissen der Predella unter dem noch harten, ziegelfarbigen Tod des heil. Albert von

1612, in der Galerie Lopez Cepero, bemerkt man den wärmeren Ton, frischere Auffassung, sprechende Augen. Von dunkeler Haltung ist das vieltafelige Altarwerk der Pfarrkirche zu Brenes bei Carmona.

Er eröffnete nun eine Malerschule, und sein Haus begann ein Sammelpunkt von Künstlern und Kunstfreunden zu werden, besonders geistlichen, bis an sein Ende. „Sein Atelier, sagt Rodrigo Caro, war eine förmliche Akademie der Gebildetsten von Sevilla und der Fremden."

Sein Selbstgefühl kannte keine Grenzen mehr, nun liess es ihm keine Ruhe sich an dem bedenklichsten Vorwurfe der Kirchenmalerei zu versuchen, dem Jüngsten Gericht. In seinem Buch stehen vier Gutachten theologischer Sachverständigen über dieses für die Nonnenkirche von S. Isabel für 700 Dukaten gemalte Bild (1614). Viele Abweichungen von der Ueberlieferung hatte er angebracht; die heidnischen Figuren, welche das Werk Bonarroti's entstellten, die mittelalterlich-phantastischen Zuthaten (der Höllenrachen) waren ausgemerzt. Die Auseinandersetzungen dieses Ceremonienmeisters des jüngsten Tags erinnern an Overbeck, wenn er Sonntagmorgens über die Symbolik seiner Cartons den Gästen des Ateliers Homilien hielt. Lernend ist er ins Grab gestiegen. Der Erzengel Michael (1637) in San Alberto (nach der Revolution von 1868 nach London gebracht) fiel auf durch die grosse Kraft der Farbe bei alter Härte des Pinsels [1]. Er ist noch von dem aufgehenden Gestirn Murillo's Zeuge gewesen: denn er starb 1654. Er erlebte also jenes Ereigniss: die Offenbarung der heiligen Jungfrau in der Gestalt der wahren Töchter seiner Nation. Ob er auch an dieser Freiheit Aergerniss genommen hat? Die *Purisima* Pacheco's in dem Gemälde mit dem Bildniss des Dichters Miguel Cid (Sacristei *de los cálices*) war wenigstens von der neuen Incarnation himmelweit verschieden: ein langes, langweiliges, hässliches, gedunsenes, schläfriges Nonnengesicht.

[1] F. Gonzalez de Leon, Noticia artistica de . . . Sevilla. 1844. I, 167: soberbia pintura — es del tamaño natural y se vé en ella gran fuerza de tintas y dureza de pincel.

Die „Kunst der Malerei“.

Dass ein Maler wie der eben geschilderte ein Buch schreiben werde, hätte der mit dem Personal dieses Literaturzweigs bekannte voraussagen können. Wie alles was er unternahm langathmig ist, so war auch dieses Buch ein Lebenswerk, das ihm aber glücklicherweise noch im höchsten Alter zu drucken gelungen ist[1]). Für den Abschnitt über die heiligen Bilder z. B. hat er seit 1605 Aufzeichnungen gemacht. Verschiedene Schichten sind zu unterscheiden; während der Kern den strengen Tendenzen des vorigen Jahrhunderts folgt, haben sich später Ansichten und Maximen des Naturalismus wie Schlingpflanzen jenem Stamm angerankt.

Die *Arte* Pacheco's war eine Arbeit nicht bloss des Malers, des Technikers, sondern auch des Gelehrten. Vom letztern hat sie die Gründlichkeit, den Geschmack am Quellenmässigen. Für jeden Punkt wird auf die kompetenste Autorität zurückgegangen, Fachmännern jeder Art das Wort ertheilt. Die Fragen kirchlicher Archäologie sind mit den Freunden in der Kutte berathen worden; der Abschnitt über die Bilderverehrung ist ein theologischer Traktat. Die scholastische Ideenlehre entnimmt er dem Jesuiten Diego Meléndez (I, 224). Bei der Rangfrage der Malerei werden die juristischen Definitionen der Ehre angezogen; für keine Sache haben die spanischen Maler öfter zur Feder gegriffen als für die ihnen so widerwärtige Gleichstellung mit dem Handwerk bei Gelegenheit der Besteuerung ihrer Honorare (*alcabala*). Für ästhetische Begriffe werden die alten Rhetoren (Cicero vom *decorum* und *honestum*) angezogen. Aber selbst in seinem eigensten Fach hat er lieber die lehrreichsten Stellen, „die Auktorität“ der Italiener eingerückt, von Alberti und Leonardo, bis auf L. Dolce, Paolo Pini u. a. Dürer und van Mander werden übersetzt. Die Trockenheit des Lehrvortrags wird, dem Stoffe geziemend, unterbrochen durch Einschaltung von Poesien, didaktischer und beschreibender Art, die uns zum Theil schätzbare Stücke andalusischer Dichter erhalten haben. Dass uns der Paragone nicht geschenkt wird, versteht sich von selbst.

[1]) Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas. Sevilla 1649. Neu herausgegeben von G. Cruzada Villaamil. Madrid 1886. 2 Bände. Nach dieser Ausgabe habe ich citirt.

Das Buch ist darum noch nicht eine blosse Compilation von rein literarischem Niveau, nein, es trägt das Colorit einer Künstlerarbeit, in Interessen, Urtheilen, Ausdrücken, und steht in Gehalt und Lebendigkeit doch über jenen phrasenhaften Machwerken der Italiener, die nur der Buchmachereitelkeit ihre Entstehung verdanken. Am werthvollsten sind die zahlreichen Notizen über spanische Künstler, welche einen Einblick geben in die Parteiungen, Streitfragen und Losungsworte von damals. Von manchen Controversen würde man, da die Ultraradikalen und Knownothings jener Tage, Dank dem Sieb der Zeit, der Vergessenheit verfallen sind, keine Ahnung haben. Hier wo er selbst Partei war, gewinnt seine Sprache Wärme und Farbe. Kurz während man oft kaum die Geduld übrig hat seine Bilder anzusehen, liest man das Buch mit wachsendem Interesse, besonders da es auch in reinem, klarem Spanisch geschrieben ist. Wir lernen da einen Mann kennen, beschränkt und allseitig, peinlich streng und liberal, Kosmopolit und *advocatus patriae*, Humanist und im Vertrauen des heil. Uffiz. Die verächtlich von dem Buch gesprochen haben, bewiesen damit, falls sie es gelesen haben, dass sie nicht einmal im stande waren, es zu gebrauchen; seine Benutzung in gegenwärtiger Schrift wird den Beweis liefern, wie verfehlt es war, es „ein ebenso gelehrtes wie unnützes Werk“ zu nennen [1]).

Der Abschnitt, auf welchen er selbst am meisten Werth legte [2]), eine Art Kanon der heiligen Bilder, ist freilich voll von Wunderlichkeiten. Seine Absicht war (wie sein Temperament) kritisch: das Factum von den Entstellungen der Zeit zu säubern, das echte Bild des Alterthums zu gewinnen. Sein höchster Ehrgeiz war, dass man ihn des Ehrennamens für werth halte, den Petrarca im Triumph des Ruhms dem Homer ertheilt:

primo pittor delle memorie antiche.

Er übt auch an einigen der beliebtesten Legenden, wie des heil. Georg, Christoph, eine vielen gewiss unbequeme Kritik. Die Wahrheit gehe über die Kunst, ja über das Bedürfniss der Frommen. „Die kirchlichen Bilder sind ein Volksbuch, aber es soll ein wahres Buch sein Leider lieben gerade die hervorragenden Künstler die Freiheit ihrer Ideen gar zu sehr, ungeduldig das Joch der Vernunft abschüttelnd; in ihren Werken

[1]) Obra tan docta como inútil. Menendez Pelayo, Historia de las ideas estéticas II, 622 hat dies Urtheil P. Madrazo's noch mit andern Gründen widerlegt.

[2]) El mas ilustre y grande argumento de nuestro libro. I, 104.

sieht man mehr Geschicklichkeit (*valentia*) als kirchlichen Takt. Jene von Roelas, später von Rubens und Murillo so liebenswürdig behandelte Gruppe der h. Anna als Elementarlehrerin ihres Kindes, ist heterodox, „weil Maria von ihrer Empfängniss an Vernunft, Willensfreiheit, Contemplation, eingegossene natürliche und übernatürliche Wissenschaft besessen hat". „Zu tilgen aus dem Gedächtniss" ist das Bild der heiligen Sippe. Das Mittelalter mit seinen Anachronismen kommt übel weg. Das liebliche Motiv des Kinderpaares Jesus und Johannes ist eine Ausgeburt der Einfalt und Unwissenheit (II, 276). Er preist Dürer, der die heiligsten Füsse der Maria nie gezeigt habe. „Dank sei der heiligen Inquisition, welche diese Freiheit zu korrigiren gebietet."

Hier nimmt er uns also manches Schöne, aber er schenkt uns Ersatz. Er kennt das Menu des von den Engeln Christo in der Wüste servirten Mahls (eines seiner Gemälde); er stellt die Werkzeuge bei der Geisselung, mittels authenticirter Reliquien fest; beschreibt den Apostel Paulus, als hätte er ihn selber gesehen[1]). Er scheint überall dabeigewesen zu sein. Nur aus Rücksicht auf den lehrhaften Zweck der Bilder als Volksbücher gestattet er Abweichungen von der Geschichte, z. B. vom Liegen beim Abendmahl, erlaubt der Erkennbarkeit wegen den Bischöfen der Urzeit Mitren und Tiaren.

Ein Blick auf die kirchliche Malerei der nächsten Zeit reicht hin, diese vermeintliche Reform als die todtgeborene Grille eines Pedanten zu kennzeichnen. Dieser ehrliche Mann hatte keine Ahnung, dass gerade die Freiheit die innigste, wahrste, noch heute in unverwelkter Frische lebendige Metamorphose des spanischen Cultusbildes bringen werde. Er hielt die Sache der religiösen Malerei bei den Jungspaniern für verloren. „Wieviele sind auch nur im Stande diese meine Zeugnisse (*documentos*) zu verstehen. O Jammer ohne Hoffnung der Besserung!" —

Wie hätte das heil. Uffiz einem Vertrauenswürdigeren als er das Amt des Malervogts (*alcalde veedor del oficio de pintores*) übertragen können! Es geschah im Jahre 1616 im Kapitelsaal, sein College war Juan de Uceda. Sie hatten die Gemälde

[1]) Paulus war klein, etwas krumm, kahl, von gewinnender Miene, breite Judennase, langer graulicher Bart; bei der Hinrichtung war sein Kopf von einem durchsichtigen Schleier umwunden; als Binde der Augen diente die toca, die ihm Plautilla verehrte.

heiliger Dinge zu besichtigen, von den bei öffentlich ausgestellten (in der Feria, auf den Stufen der Lonja) vorkommenden Vergehen oder Versehen (*descuidos*) dem heiligen Amt Anzeige zu machen.

Kein Mensch war gleichwol weniger zum Inquisitor geboren. Er hielt Dürer, mit dessen Leben, Person und Werken er sich aufs eingehendste beschäftigt hatte, für einen Mann seines Glaubens, ja er stellte ihn den ascetisch angehauchten Vargas und Juanes an die Seite. An etwa dreissig Stellen des Werkes erwähnt er Meister Albrecht, er nennt ihn mehrmals den Grossen, ja er führt die Sterne in folgender Reihenfolge auf: Bonarroti, Raphael, Durero. Es hat wol überhaupt keinen wärmeren und ehrfurchtsvolleren Verehrer des Nürnbergers gegeben, als Francisco Pacheco, obwol er ihm natürlich die *buena manera* abspricht. Dieser Cultus gründete sich ebenso auf die in seinen Blättern sichtbare Erfindungs- und Darstellungskraft als auf den Eindruck der Grösse und Reinheit des Menschen, die er ebenfalls noch mehr als aus Büchern, aus dem Studium der Werke gewonnen hatte. Wol ein Beweis dass für den aufrichtig frommen Menschen in jeder Religion das Criterium der Religiosität (hier der Katholicität) stets innerlicher Art sein wird. Der Kern aller Religion, das Gefühl des Ewigen, ist unter allen Gebräuchen und Kunstsprachen der Kirchen und Sekten derselbe; das können die Heisssporne des Streits nicht fassen, weil sie selten über die Vorhöfe des Tempels hinauskommen. Deshalb konnte der treue Anhänger Martin Luthers dem Freund der Jesuiten und Klienten der Inquisitiȯn als *católico y santo* gelten, und die äussern Zeugnisse fielen gegenüber dieser erlebten Thatsache der Geisteseinheit nicht ins Gewicht. —

Weit erfreulicher waren Pacheco's Bemühungen im Fach des Bildnisses. Durch Talent, Sinn für Individualität und Liebe zur Heimath war er auf diesen Zweig gekommen, er hat ihn auf verschiedenartige Anlässe gepflegt. Seine wenigen erhaltenen Oelbildchen zeigen die Bekanntschaft mit den Hofporträtisten; dem ihm geistesverwandten Sanchez Coello hat er zugesehen, wie er seine Bildnisse in Abwesenheit der Personen ausmalte (II, 139). Ferner erzählt er von 150 Miniaturbildnissen, von denen er das seiner Frau Maria de Parama auf einem Rundtäfelchen für das beste hielt. Der schätzbarste Theil seines ganzen Lebenswerkes aber besteht in den Büsten bedeutender Sevillaner, von denen er eine Auswahl, hundert, zu veröffentlichen gedachte.

Wir hörten schon von jener Bibliothek des Argote de Molina; Rodrigo Caro hatte über die berühmten Männer von Sevilla geschrieben, Pacheco wollte beides, Bild und Biographie vereinigen. Er erzählt, wie er die Stunden, welche andere der Erholung widmen, zur Anfertigung dieser Bildnisse benutzt habe, „als eine Unterhaltung frei von Pflicht". 170 hatte er gesammelt, darunter auch einige Frauen. Bereits im Jahre 1599 war die Sammlung zum vorläufigen Abschluss gebracht; diese Jahreszahl trägt das Titelblatt: *Libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones.* Bis ins Alter hat er sie vervollständigt.

Die Blätter sind mit schwarzer und rother Kreide (*dos lapices*) gezeichnet, in reichen Rahmen, die mit Feder und Tusche im damaligen Renaissancegeschmack entworfen sind. Die Embleme darin wechseln nach dem Beruf der Personen. Das Vorbild waren Holzschnittwerke wie die dort verbreitete Basler Ausgabe der Elogia des Jovius (1577). Die Manier aber hat viel Aehnlichkeit mit den Zeichnungen des Ottavio Leoni, die er indess erst später kennen lernte; diese sind ungleich lebendiger. *El Padovano*, wie er ihn nennt, hatte unter Gregor XV und Urban VIII die hervorragendsten Persönlichkeiten von Hof und Stadt gezeichnet, mit Kreide auf blaues Papier mit weissen Lichtern und auch rothen Fleischtönen (II, 135). Bekannt sind seine Künstlerbildnisse aus Bellori's Werk (1731). Pacheco war für sein Unternehmen günstig gestellt durch seine gesellschaftlichen Beziehungen und sein starkes „Organ der Verehrung". Freilich wird das geistliche Element sehr bevorzugt ($^3/_5$ des Ganzen). Ausserdem finden sich sieben Poeten, drei Maler, zwei Musiker, ein Wundarzt, ein Geschützgiesser und zwei Haudegen aus dem Kriege von Granada.

Die Authentie ist ungleich: nach seinem eigenen Geständniss (II, 143) hat er mehrere nach blossen Schilderungen gezeichnet, „um sie eines so ehrenvollen Platzes nicht zu berauben", Andere scheinen aus der Erinnerung, die Mehrzahl jedoch nach Aufnahmen gemacht zu sein. Endlich sind alle genau in eine Grösse und Form gebracht. Die Veröffentlichung mag an den Kosten des Stichs und der Unauffindbarkeit mässiger Kupferstecher gescheitert sein.

Die Lebensabrisse (*epitome*) bestehen aus gutgewählten, immer dankeswerthen, ganz zuverlässigen Daten, Aussprüchen, Anekdoten. Von den Dichtern dieser Zeit würde man ohne ihn nicht

mehr kennen als ihre Verse, und auch diese hat ja er zum Theil gerettet. Vergleicht man sie mit denen seiner Nachfolger, von dem gelehrten Nicolas Antonio, dem Verfasser der *Bibliotheca Hispana* (1672) an bis auf Fermin Arana de Varflora (*Hijos de Sevilla* 1791) so muss man gestehn, dass Pacheco hier den Künstler nicht verläugnet hat: er gab uns wirkliche Porträts, farbenreich, individuell, statt magerer Lexiconartikel.

Das Werk soll nach seinem Tode unter mehrere Liebhaber vertheilt worden sein; es war eine Zeitlang verschollen, in einem Kloster versteckt; bis der Advocat Francisco M. Asensio in Sevilla im Jahre 1864 einen Band mit 56 Artikeln ausfindig machte und erwarb, für 800 Duros. Die romanhafte Geschichte dieser Bibliophilenthat steht in seinem Büchlein über Pacheco. Nach sechszehnjähriger Ueberlegung hat er Zeichnungen und Text in einem phototypischen Prachtwerk veröffentlicht.

Venezianische Malerei.

Der Magnetpol des spanischen Geschmacks schien bereits im Mittelalter mehr nach Nordosten zu liegen. Man denke an das Verhältniss zur gothischen Baukunst, im Vergleich mit den Italienern. Welche Reihe von Kathedralen erster Ordnung! welche Gründungen, Salamanca, Segovia bis tief ins sechszehnte Jahrhundert neben der schon eingedrungenen Renaissance. Wenn man ihre wechselnden Neigungen in der Malerei abwägt, so dürfte sich die Waagschale mehr zu Gunsten der Niederländer als ihrer romanischen Vettern neigen, nicht nur im fünfzehnten, auch im siebzehnten Jahrhundert. Aus demselben Grunde waren ihnen die Schulen Norditaliens wahlverwandter als die römisch-florentinische. Wir sehen ja, was sie zu und nach der Zeit, als Bonarroti und Raphael ihren Siegeszug hielten, zu Stande gebracht haben, kaum aber kommen sie mit Venedig und Parma in Berührung, so haben sie Glück. Norditalien (*Gallia cisalpina*) hat seine Racenverschiedenheit von Toscana und Rom, seine Verwandtschaft mit Südfrankreich und Catalonien, wie in der Sprache so auch in der Malerei nie verläugnet. Dort galt mehr die Natur als das Ideal, mehr die Farbe als die Zeichnung, mehr Grazie und Bewegung als Schönheit, mehr der malerisch-perspektivische Schein als das architektonische Gesetz. Die Valencianer Ribalta und sein Schüler Ribera waren in Parma

gewesen; die Sevillaner begegneten sich mit den Lehren des Lombarden Michelangelo Amerighi; die ersten welche mitten in der Herrschaft des Romanismus zum Herzen ihrer Landsleute sprachen, gingen von Venedig aus.

Die Beziehungen des Malers von Cadore zu Kaiser Karl und seinem Sohn (seit 1530) hatten eine Anzahl von Meisterwerken nach der Residenz gebracht; Philipp suchte auch Paul Veronese für San Lorenzo zu gewinnen. Die kirchlichen Stücke Tizians im Escorial konnten auf die in jene Oede gebannte Malergesellschaft nicht ohne Wirkung bleiben. Fast gleichzeitig mit Tizians Ableben, im Jahre 1575 ist in Spanien, an zwei unabhängigen Punkten, zuerst venezianisch gemalt worden.

Der berufenste Maler unter den Einheimischen der Escorialcolonie war der Navarrer *Juan Fernandez Navarrete* aus Logroño (geb. um 1526), wegen seiner früh entwickelten Taubheit „der Stumme" genannt. Wie jene andalusischen Romanisten hatte er die beste Zeit seines Lebens in Italien und Rom verbracht; das Bildchen, welches er Philipp II als Probe seiner Geschicklichkeit überreichte, die feine, hell und kühl gemalte Taufe Christi (Prado 905) ist ganz „raphaelsche Schule", oder, wenn man lieber will, Julio Romano. Der König liess ihn nun (seit 1569) eine Reihe grosser Bilder für S. Lorenzo malen: plastisch gedachte Einzelfiguren, meist in strenger Zeichnung und Modellirung, mit woldurchdachten Attitüden und Verkürzungen, mager impastirt, hart und kalt wie die Natur seiner Berge. Aber die dort eintreffenden Werke des alten Tizian, das Abendmahl, der heil. Laurentius, erregten die schlummernde koloristische Ader. Während er im Santiago, im heil. Hieronymus (1570) dem Michelangelo nachstrebt, in der heiligen Familie (im oberen Claustro) den Zuccaro (nach C. Cort) benutzt, überrascht er in der Geisselung durch ein Passionsstück in der Art der Mailänder Dornenkrönung, und die Bestattung des heil. Laurentius ist ein Nachklang des berühmten Nachtstückes in der Jesuitenkirche zu Venedig und im Escorial. Obwol bereits nahe an den Fünfzigen, hatte er sein mühsam errungenes System aufgegeben; er führte nun den Pinsel, als hätte er das Atelier im Biri grande besucht. Diese Wandlung ist am auffälligsten in den sechs Apostelpaaren, mit bergigen Landschaften, welche er für die Seitenaltäre der Escorialkirche malte (1575—78). Philipp II sah sich im Besitz eines Vasallen, der mehr Maler war als die mit schwerem Gold

herangezogenen Fremden. Aber „ach, das Leben ist am Ziele, und die Kunst noch kaum begonnen“; er starb 1579, und keiner zeigte sich im Stande, seinen Bogen zu spannen.

El Greco.

Ein Beweis der Anziehungskraft venezianischer Art für spanische Augen ist der Beifall, welchen die Gemälde des *Greco* dort fanden. Zu derselben Zeit wo im Escorial zum erstenmal ein Navarrer tizianisch malte, erschien in Toledo ein Grieche aus Kreta, der sich, wie jener Schiffersohn aus Milo, Antonio Vassilacchi, genannt l'Aliense (ἁλιεύς Fischer?), die Malerei der Lagunenstadt an ihrer Quelle zu eigen gemacht hatte. Stets unterzeichnete er in griechischer Schrift, aber mit lateinischer Uebertragung seines Taufnamens Kyriakos:

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρὴς ἐποίει.

Der Ueberlieferung gilt er als Schüler Tizians und wol mit Recht.

Dieser Mann ist ebenso merkwürdig durch sein ausserordentliches malerisches Genie und durch den Anstoss, den er der spanischen Malerei gab, wie durch die beispiellose, und in der That pathologische Entartung der Manier, der er in der Folge verfiel. Die bisherigen Biographen kennen ihn nur von seinem Auftreten in Spanien an (1575), aber es giebt noch genug beglaubigte Bilder aus seiner italienischen Zeit, die sich den besten Sachen der venezianischen Schule anreihen. Obwol von sehr besonderer Physiognomie, haben sie lange, da Niemand von seiner Existenz wusste, als Tizian, Paul Veronese, Bassano, ja Barocci cursirt. Es sind theils Bildnisse, theils figurenreiche, lebhaft bewegte Scenen aus den Evangelien, im kecken Strich und in den Geberden Tintoretto ähnlich, aber reicher in der Charakteristik und pastos-farbiger. Durchblicke über marmorgepflasterte Plätze, längs einer Palastflucht, in die Berge, geben ihnen einen stark venezianischen Accent. Von Michelangelo ist er berührt worden, wie manche Aktfiguren beweisen, und was das seltsamste ist, alte byzantinische Erinnerungen verfolgen ihn in Erfindung und Gruppirung.

In der Galerie zu Parma ist die Heilung des Blindgeborenen, von der eine veränderte, aber unbezeichnete Wiederholung in der Dresdener Galerie, dort Leandro da Bassano genannt (N. 280).

Mehrmals hat er die Tempelreinigung dargestellt: ein grosses Exemplar, einst in der Sammlung Buckinghams, ist jetzt im Besitz der Gräfin Yarborough als Paul Veronese[1]). Seine umfangreichste Schöpfung aber ist die Entkleidung des Heilandes auf dem Kalvarienberg, früher in der Galerie Manfrin, Barocci genannt. Christus steht in der Mitte, ein Bild erhabener Ergebung, die grossen glänzenden Augen emporgewandt; zur Linken, tiefer, drei edle Frauengestalten, zur Rechten ein Mann mit dem Bohrer über das Kreuz gebückt. Dahinter thürmen sich die Köpfe und Büsten der nachdrängenden Schaar auf, in eisenklirrender Bewegung; ihr Führer, der gepanzerte Hauptmann, steht zur Rechten Christi, der Mensch, welcher den rothen Mantel packt, zur Linken[2]). Es dürfte sich schwerlich ein Werk der venezianischen Schule finden, welches diesen *Espolio* an Reichthum von Gesichtsstudien überträfe.

Dass er damals ein Bildnissmaler erster Ordnung war, beweist die Halbfigur des Miniaturmalers Julio Clovio († 1578) in den Studj zu Neapel, welche in Parma als Selbstportrait galt. Ebenso die Studie eines Lichteffekts: Der Knabe welcher eine Kohle anbläst[3]). Jenes Bildniss giebt eine Vermuthung an die Hand über die bisher völlig dunklen Schicksale Domenicos in Italien. Vielleicht hatte er sich bei dem hochbejahrten Clovio, der sich einen Macedonier nennt, als stammverwandt eingeführt. Eines seiner vorzüglichsten Jugendwerke, eine Wiederholung jener Tempelreinigung in kleinem Maassstab, mit besonderer Pracht der Architektur und kunstreichen Details, verräth den Miniaturmaler[4]). In dem vorhin erwähnten grossen Exemplar sieht man in der Ecke rechts vier Halbfiguren, nämlich den alten Tizian, Michelangelo, einen Greis, wahrscheinlich Clovio, und einen jungen Mann, der mit dem Zeigefinger auf sein Gesicht weist: er selbst? Will er jene als die Männer bezeichnen, denen er sich zu Dank verpflichtet fühlt? Sein Jugendleben war jedenfalls ein

[1]) By del Greco. Christ driving the traders out of the temple. There are about 32 figures in this picture, four whereof are the pictures of Titian, Raphael etc. A catalogue of the curious collection of pictures of G. Villiers, Duke of Buckingham. London 1758. p. 3.

[2]) Galerie Manfrin 42. F. Barocci, Gesù spogliato al Calvario. Tavola l. m. 0,44. a. m. 0,73. Die Composition erinnert an eine Mosaik im Dom zu Monreale.

[3]) G. Campori, Raccolta di cataloghi p. 231. 207. Museum von Neapel, venez. Schule 48 u. 34.

[4]) In der Sammlung von Sir Francis Cook zu Richmond.

reiches gewesen; Pacheco, der ihn im Alter kennen lernte, nennt ihn einen „grossen Philosophen", voll geistreicher Aussprüche, und Verfasser einer Schrift über Malerei, Bildhauerei und Baukunst.

Im Jahre 1575 also erscheint er in Toledo, das er nicht wieder verliess († 1614). In diesen vierzig Jahren entfaltete er eine kaum übersehbare Thätigkeit und füllte Castiliens Kirchen mit Altarwerken, die Säle der Prälaten und Ritter mit Bildnissen. Aber nur in den allerersten hat er die venezianische Mitgift bewahrt. Das frühste Werk, wegen dessen er wohl nach der Tagostadt gekommen war, ist der Retablo der Kirche S. Domingo de Silos, wo auch die architektonische Einrahmung und die Statuen von ihm herrühren; das Mittel- und Hauptbild ist die Asunta[1]). Die Bestandtheile des Altarbildes der Frari kehren wieder, aber bereits ins Spanische übersetzt. Die Emporschwebende breitet in ekstatischer Erschütterung, waagerecht beide Arme aus. Die Apostel sind Männer aus den Bergen von Toledo; die stürmische Aufregung jenes Gestaltengewoges Tizians ist verschwunden; als Castilier äussern sie den Eindruck auch des Ausserordentlichen mit Würde, in langsam feierlicher, runder Arm- und Fingersprache. Das Bild ist mit unglaublicher Kraft des Helldunkels, mit reich wechselnden, tief glühenden Farben auf die Leinwand geschleudert.

Diese Leistung eröffnete dem Griechen den Weg zur Kathedrale. Aufgefordert für den neuerbauten geräumigen Saal der Sakristei das Hauptbild zu liefern, beschloss er seinen Christus auf dem Calvarienberg im Grossen auszuführen. Diess sein Haupt- und Meisterwerk, an einem Ehrenplatz in der reichsten Kirche Spaniens aufgestellt, gab dort zum erstenmale eine Vorstellung von der Kunst Tizians, seiner plastischen Kraft, seinem Leben in Licht und Farbe, seinem Naturalismus. Theotokopuli kam sich in seiner Eigenschaft als Colorist wie ein König vor. (S. S. 100.)

Auf der Höhe dieses Werkes hat er sich nicht halten können. Berauscht vom Beifall, unbeirrt durch Kunstgenossen oder Beurtheiler, vor denen er sich zu fürchten gehabt hätte, in seinem Künstlerstolz gekränkt (!) durch das Lob, „er male wie Tizian", verfiel er in jene wüste Manier, wo nur noch, wie in

[1]) Jetzt sieht man eine Copie an Ort und Stelle; das Original verschaffte sich der Infant D. Sebastian, ein feiner Kenner und eifriger Sammler, es befindet sich zur Zeit in Pau.

den Reden eines „zerstörten, edlen Geistes", zuweilen Blitze des Genius in wundersamen Physiognomien, verwegenen Pinselzügen hervorstrahlen. Seine nervopathische Natur bedurfte eines stärkeren Luftdruckes als andere, diesen hatte er in Rom und Venedig gehabt, im Verkehr mit jenen Gewaltigen, denen ihm noch kurz vor ihrem Hintritt nahe zu treten vergönnt gewesen war; da fand er für alles in sich wahlverwandte Züge. Im verfallenden Felsennest Toledo[1]), künstlerisch vereinsamt, sank er; er malte wie ein Träumender und nahm die verzerrten Gebilde eines kranken Gehirns für Offenbarungen.

Mit fiebernden Fingern dreht er Modellfigürchen mit Kautschukgliedern, von zwölf Kopflängen, die er vor sich aufhängt und in unwahrscheinlichen Farbenzusammenstellungen, z. B. hellblau und gelb, oft bloss weiss und schwarz-violett auf die Leinwand säbelt.

Nur im Bildniss blieb noch ein Schimmer von dem was er einst gewesen. Das des Pompeo Leoni zu Keir in Schottland, das des greisen Cardinals Quiroga (?) in der Sakristei der Kathedrale zu Valladolid[2]) geben noch einen guten Begriff von ihm, während leider gerade die Stücke des Pradomuseums sehr manierirt sind. Indess so leichenhaft in der Farbe, so schattenhaft unwirklich diese Skizzen scheinen: sobald man ihm seine Sonderbarkeiten nachsieht, wird man doch finden, dass er Typus, Mienen, Gebahren, Ton dieser Cavaliere, Räthe, Damen, Prälaten, Asketen, ganz impressionistisch freilich, aber charakteristisch wie noch keiner bis dahin aufzufangen gewusst hat. Gewiss ist, die Zahl beweist es, dass diese Herren sich mit Genugthuung darin wieder erkannt haben; für Philister wären sie freilich nicht gewesen. In S. Tomé sieht man ein grosses Bild, das in Spanien sonderbarer Weise für sein Meisterwerk gilt, obwol es in seiner schlimmsten Art gemalt ist. Eine Versammlung von Ordensrittern, in der schwarzen Tracht des Hofes Philipp II, wohnen der Bestattung des Grafen Orgaz bei, dessen Leiche von zwei Gespenstern, in welchen man die heil. Augustin und Stephanus erkannte, in die Gruft gesenkt wird. „Um dieses Bild, heisst es, versammelten sich oft

[1]) Bien dicen que el Tajo hechiza
á quien beberle apetece,
que à los hombres *entontece*,
y à las hembras sutiliza. Tirso, En Madrid y en una casa.

[2]) Der sogenannte Lodovico Cornaro der Hamiltongalerie, jetzt in der National-Gallery, ist eine verkleinerte Wiederholung.

die Toledaner, stets neues entdeckend in den Bildnissen so vieler bekannter Ritter.“ In der That, wenn man diese steifen, ceremoniösen Gesten ansieht, diese unbeweglich gravitätischen Blicke, mit denen die Cavaliere den Eindruck einer Geistererscheinung aufnehmen, und sich vorstellt, wie Italiener oder Niederländer ein solches Thema auf Noten gesetzt haben würden, so wird man gestehn, dass der Fremde einen guten Blick für nationale Wunderlichkeiten besessen hat.

Ein Theil seiner Beliebtheit gründete sich wol auf die Kinder- und Frauenköpfe. Hier hatte er freilich am Tajo (*espejo de rostros bellos*, Tirso) beneidenswerthe Modelle. In den zurückgeworfenen runden Köpfen seiner Kinder und Mädchen, auf langen Hälsen, in diesen tiefen leuchtenden schwarzen Augen, dem schmollenden Mund, dem vollen runden Kinn, dem warmen Elfenbeinton, ist kindliche Lebensfülle und Naivetät eigen mit keimender Leidenschaftlichkeit gepaart. Unerreicht ist der melancholische Zauber seiner bleichen Frauenköpfe, mit ihren unergründlichen träumerischen Augen, bald in Spitzenmantille, bald im Nonnenschleier; man versteht hier den Dichterruf der Toledarinnen[1]).

Wie Schwärmer und Sektirer den schöpferischen Erneuerern der Zeiten vorangehn, so ist dieser hispanisirte Grieche ein Vorläufer der Meister des folgenden Jahrhunderts gewesen.

Die Schule von Toledo.

El Greco, obwol allezeit ein vielbegehrter Lehrer, hat doch keine Nachahmer gefunden. Die, welche man als seine Schüler kennt, haben ihm wol nur die Elemente der Kunst, oder Anregungen ganz freier Art zu danken. Bloss nach dem Aussehen ihrer Arbeiten würde man sie (mit Ausnahme eines einzigen, des schwachen Pizarro) kaum mit ihm in Zusammenhang bringen. Ein Verhältniss, das in der spanischen Malerei nicht selten ist.

Pedro Orrente aus Montealegre in Murcia (geb. um 1570 † 1644

[1]) ¡ Ojalá que la opinion,
que dá España á la hermosura
toledana, á la blandura
tratable, en mi humilde cara
su fama calificara! Tirso, No hay peor sordo I.

zu Toledo) hat auch in dieser Provinz und in Valencia gearbeitet. Er ist der einzige, der neben andern Manieren zu Zeiten auch eine venezianische Physiognomie hat, und diese scheint er allerdings in Toledo angenommen zu haben. In demselben Saal, für den der Meister den *Cuadro de las vestiduras* malte, sieht man das Wunder der heil. Leocadia, ferner die Hirten, die Könige. In ihnen ist eine schattenhafte Aehnlichkeit mit dem Veroneser. Dann aber entdeckte er in den Bassano'schen Stücken eine Gattung, deren Volksreime seinem schlichten Wesen wahlverwandter waren als die pomphaften Stanzen Paolo's. Der Geschmack an Landschaften, Hirten- und Beleuchtungsstücken war in Spanien lange fast allein durch diese Bassano's befriedigt worden, deren Zahl noch heute dort Legion ist. So wurde denn die Nachfrage nach unserem spanischen Bassano sehr lebhaft; seine Bildchen waren in jenem Jahrhundert ein unentbehrliches Ausstattungsstück der Camarines bis hinauf in die königlichen Lustschlösser. Sie sind oft mit seinem Vorbild, ja mit Tizian verwechselt worden, obwol seine Farbe dünner und zarter ist und durch einen gelben Ton neutralisirt wird. Viele sind sogar gehaltvoller als seine einförmigen Vorbilder: selten wird man in ihnen Erfindung, gute landschaftliche Motive, sinnige Beobachtung des Landlebens (*novedad y capricho*) vermissen, und dem Vieh wird er mehr gerecht als irgend einer, ausser den Holländern natürlich.

In den beiden andern Schülern, Toledanern, ist die venezianische Descendenz ganz verwischt. Die Werke *Juan B. Maino's*, eines Predigermönchs in S. Pedro Martire, später am Hof Philipp IV, sind sehr selten; er liebte nach Martinez die Bequemlichkeit, auch müssen sie ihm viel Zeit gekostet haben. Sein Kapitalwerk waren die vier grossen *pascuas* in jener Kirche, die man noch im aufgelösten Nationalmuseum beisammen sah[1]). Venezianisch war hier höchstens der naturalistische Zug und der bunte Reichthum der Trachten; an den Greco erinnerten bloss die kleinen Engelchöre. Dagegen glaubte man in der ungewöhnlichen Vollendung, bis zu glänzender Rundung, in der

[1]) Nur eins, die Epiphanie, ist ins Museum gekommen (Nr. 2166 c). Die übrigen wurden an Provincialmuseen abgegeben; obwol es im Prado genug grosse Gemälde gibt, die ihnen hätten Platz machen können. Will man zeigen, dass in Madrid keine nationalen Vorurtheile herschen, weil man gehört hat, dass im Hôtel Drouot alte spanische Gemälde zweiten Rangs keine hohen Preise mehr erzielen?

pastosen Farbenschönheit und Heiterkeit, das Bestreben zu erkennen, den Extravaganzen des Meisters so weit als möglich auszuweichen. In ihnen fühlt man sich von der dünnen klaren Luft Toledo's umweht, die scharf abgegrenzte Formen schafft. Er liebt die gesunden, kraftvollen Gestalten und Köpfe der Gebirge, die er in malerische Stellungen und Ansichten versetzt und mit dem Phlegma des Stilllebenmalers in ritterlichen und Volks-Trachten auf die Leinwand bringt. Seine Maria ist eine frische, stumpfnasige Blondine, mit der Milch- und Rosenfarbe eines Landmädchens. Die reichen afrikanischen, flandrischen und castilischen Costümstücke geben diesen Bildern den Lokalton des in seiner Bauphysiognomie noch heute halbmaurischen Toledo. Sehr merkwürdig ist das wie es scheint ganz unabhängige Zusammentreffen im Gesammteindruck mit Caravaggio, aber in dessen erster guter, heller Manier; kaum je ist dem Lombarden einer so nahe gekommen, wie dieser spanische Dominikaner, bis auf die Liebe zu gelben Stoffen und die superben, gepanzerten Soldatenfiguren in der Wache am Grabe. Martinez nennt ihn natürlich dessen Schüler.

Einige Spuren lehren ihn dann auch als ausgezeichneten Bildnissmaler kennen. In der Galerie D. Sebastians sah man einen röthlich blonden Mann in Halskrause, den man ohne die Unterschrift als Arbeit eines Holländers angesprochen hätte. Das Bildniss eines Juristen, Diego Narbona, gestochen nach seiner Zeichnung von Maria Eugenia de Beer, sieht wie ein Velazquez aus [1]).

Mehr als von Maino wird von *Luis Tristan* (geb. um 1586 † 1640) gesprochen, den Theotokopuli selbst für seinen besten Schüler gehalten haben soll; obwol er, wie die Seltenheit seiner Werke beweist, „vom Glück nicht nach Verdienst belohnt wurde" (Martinez, 185). Von dem Lehrer ist indess weiter keine Spur in ihm zu entdecken, als die etwas schlanken Proportionen, mit breiter Brust und kleinem Kopf, und die starke Muskulatur einiger Nuditäten. Die von seinem Kunstcharakter in den Büchern cursirende Vorstellung ist vollkommen erträumt; statt seine etwas abgelegenen, beglaubigten Werke aufzusuchen (nur Stirling hat ihn einer Reise nach Yepes für werth gehalten), hat man seine Charakteristik auf Schlüsse gebaut, gezogen aus dem

[1]) Frai Juã Bapta maino, *f*, Galerie des Infanten D. Sebastian, in Pau Nr. 674. Von dem seltenen Stich der holländischen Künstlerin ist ein Exemplar in der Nationalbibliothek.

Lob des Greco und des Velazquez so wie aus apokryphen Bildern in Madrid, die man ihm wieder auf Grund jener Schlüsse beilegte[1]). Sein Hauptwerk in Yepes, der Altar der Nonnenkirche von S. Clara in Toledo, die Enthauptung des Täufers im Carmen Descalzo, selbst der etwas rohe heil. Franz im Louvre geben von ihm eine deutliche, von jenem Phantom abweichende Vorstellung, zu der das Urtheil der alten Schriftsteller übrigens ganz stimmt.

Während aber der Mudo und el Greco nach unseren Begriffen Coloristen waren, so ist Tristan ein Chiaroscurist. Ein grelles Oberlicht erhellt in scharfen Umrissen die Hauptgestalten, deren schwärzliche Schatten in den dunklen Grund versinken. Nur versteht er nicht die Kunst der Massen, er zerreisst die Flächen durch gehäuftes, kriechendes Gefältel. Ueberhaupt liebt er starke Accente in Form und Farbe, wie in Beleuchtung. Seine heiligen Historien haben einen nationalen Zug von Ernst und selbst Adel; seine Erfindung, seine Geberden sind nicht ohne Leichtigkeit; aber die Köpfe bleiben etwas allgemein und wenig bedeutend; den Frauen jedoch fehlt eine gewisse Feinheit und Anmuth keineswegs. Man merkt ihm die Uebergangszeit an: er hat nicht mehr die gelehrte Zeichnung der Manieristen und erst halb den Geschmack der Natur und des Modells. — Uebereinstimmend hiermit nannten ihn Zeitgenossen einen „zweiten Caravaggio", und Martinez behauptet sogar, dass er bei Ribera studirt habe; aber Tristan malte sein Hauptwerk in Yepes im Jahre 1616, als jener noch im Sold seines Schwiegervaters Dutzendarbeiten lieferte. Dass Tristan ganz unabhängig auf seinen Chiaroscurostil kam und darin den Sevillanern voraneilte, beweist, dass er, wenn auch kein bedeutender, doch auch kein ganz „obscurer" Künstler gewesen ist, wie man ihn genannt hat.

Einen günstigen Begriff von ihm als Bildnissmaler giebt die Halbfigur des Cardinals Sandoval im Wintersaal des Kapitels von Toledo, wohl das beste Stück jener stattlichen Prälatengalerie. Die gute Beobachtung des Künstlers zeigt sich in der dem Erzbischof vielleicht eigenthümlichen Haltung des Kopfs und dem Blick ruhiger Penetration in den grossen dunklen Augen des

[1]) Z. B. den S. Benito (Nr. 2124) der die mühsam fleissige Copie eines Greco ist; das Bildniss eines alten Mannes (Nr. 1048) von einem Maler der Tintoretto sich angesehn hat; einen phantastischen Mönchsconvent in der Akademie, jetzt richtig dem Genueser Al. Magnasco wiedergegeben; ein Bildniss des Lope in der Ermitage u. a.

während des Malens in Gedanken verlorenen Mannes. Merkwürdig ist, dass selbst hier im Bildniss keine Spur von venezianischem Verfahren ist. Genaue, saubere Zeichnung bei Einheit des Gusses, ein gleichmässiger emailartiger Fleischton, in den die modellirenden Schatten, die minutiös gemalten Härchen mit zartem Schwarz eingetragen sind, wie bei nordischen Bildnissmalern der alten Zeit.



Anhang.

Dialog über die Malerei.

(Aus dem Spanischen.)

Personen: *Eutifron*, ein alter Maler.
Calimaco, ein Baumeister.
Trasimaco, ein junger Maler.
Filostrato, Hausmeister.
Tisbe.

Ort: Casa de Pilatos in Sevilla, zuerst in der Bibliothek, dann in einem Kabinet.
Zeit: 1631 am Vorabend Allerheiligen[1]).

I.

Prolog: die Rivera.

Filostrato. Willkommen im Tempel der Musen! In dieser dämmerigen stillen Halle wird es Euch vielleicht nicht unerwünscht sein, ein Stündchen auszuruhen und bei einem Becher Manzanilla des Gesprächs über das Gesehene zu pflegen.

Eutifron. Wahrlich, dieser hohe, braune, tiefernste Ledersessel, mit der reichen Rückenlehne granadinischer Arbeit scheint mir zu win-

[1]) Der Abdruck dieses Schriftstücks wird manchen Lesern an dieser Stelle nicht unwillkommen sein; es giebt eine Vorstellung von dem Ideenkreis und den Streitfragen, welche die Maler Sevilla's in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts bewegten. Das Gespräch ist mit Benutzung der Malerkunst des Pacheco, der unter dem Namen Eutifron eingeführt ist, verfertigt worden, wie die nachgewiesenen Stellen beweisen.

ken wie der gastliche Genius des Orts. Wir haben ja nur einen kleinen Kreis im Raum durchmessen; aber meine Müdigkeit behauptet, dass wir mehr als eine Tagereise hinter uns haben.

Calimaco. Waren wir nicht im weltbeherrschenden kaiserlichen Rom, und im fernen Osten an der Stätte der Passion, und in den mit dem Reich der Mauren längst versunkenen Schlössern der Almohaden! Der grosse *Patio* mit seinen luftigen, wenn auch ungleichen Bogen, den vierundzwanzig Säulen, dem Janusbrunnen in der Mitte, und den vier hehren Marmorgöttinnen in den Ecken, gleich Feen, welche die Geheimnisse dieses Wunderalcazar aufschliessen sollen; die schattigen runden Nischen der oberen Galerie mit den vierundzwanzig Büsten römischer Kaiser; der Garten mit der Grotte der Susanna, den Brunnen und den drei Hallen, mit den Mauern voll Inschrifttafeln und Reliefs des ehrwürdigen Alterthums; die Heroen und Götter auf Säulenschäften von Porphyr, Verde und Marmor; die Halle des Prätoriums von Jerusalem, mit den schimmernden *Azulejos*, den Wappenschildern darin, und der vergoldeten *Alfarje-* [getäfelten] Decke; der Hahn des Petrus; die Kapelle, noch erbaut in der alten Weise der *Cresteria*; das Treppenhaus mit der Kuppel und ihrer Artesonadowölbung [Stalaktiten]; endlich die alten und neuen Juwelen christkatholischer Malerei; — wahrhaftig, hier verstehe ich zum erstenmale nicht, warum wir uns über die Kürze des Lebens beklagen. Denn haben wir nicht Jahrhunderte durchlebt? Der diess Werk ersann, muss etwas von der heimlichen Kunst des Don Yglano von Toledo besessen haben.

Trasimaco. Mein Auge späht vergebens nach einem Bildniss des Erbauers zwischen so vielen.

E. Die Marmorgestalten des D. Pedro Henriquez und seiner Frau Doña Catalina de Rivera findest du in der Karthause[1]; sein Sohn hat sie in Genua selbst bestellt; und dort sind noch andere Grabmäler seiner Ahnen, die alle die Eigenschaften besassen, mit denen Reiche geschaffen und gemehrt werden, und edle Häuser für jahrhundertelange Dauer gegründet. Auch das Bildniss des Vollenders dieses Hauses, D. Fadrique findest du dort, von welscher Meisterhand gravirt in der Bronzeplatte seines Pantheon. In diesen Zügen erräth auch der stumpfsinnigste den

[1]) Die Karthause de las cuevas am Guadalquivir, gegründet 1401 vom Erzbischof Gonzalo del Mena, war ein Museum der Sculptur. Die Franzosenkriege und noch mehr die so barbarisch ausgeführte Exclaustration hatten sie beraubt und dem Untergang überantwortet, vor dem sie nur die Einrichtung zur Thonwaarenfabrik durch den Engländer Pickman rettete. Ausser den Resten der Rivera, ihrer Beschützer, schloss sie einst die des Columbus in sich, bis zu deren Ueberführung nach Westindien.

Herrschergeist in der hohen Stirn, und in Auge und Mund die strenge Religiosität des Jerusalempilgers, der hier nach selbstgenommenen Maassen die grosse Station anlegte, die von seinem Hause bei S. Estevan durch das Carmonathor nach dem Humilladero der Cruz del Campo führt[1]). Aber auch auf dieser heiligen Reise hatte er die Musen nicht zurückgelassen. In dem merkwürdigen Gefolge, das er sich gewählt, war der Wiedererwecker der Kunst des Plautus und Terenz bei uns, der Kapellmeister Juan de Encina[2]).

F. Hier nun befinden wir uns im Adyton des Baues, den der erste Marques von Tarifa [D. Fadrique] vor nunmehr 98 Jahren vollendete, und nur sechs Jahre genoss! Denn hier seht Ihr die Urne, welche einst in der Trajanssäule verschlossen war, und die Asche des grossen bätischen Kaisers, des Sohnes von Altsevilla bewahrte[3]). Die Asche zwar wurde verschüttet, als verwegene Neugier sie aufbrach (wie mir mein Grossvater erzählte), sie vermischte sich mit der Erde des Gartens; zum Glück war es doch seine vaterländische, spanische Erde, zu der nun die Reste ihres grossen Sohnes zurückgekehrt sind.

E. *Urna muy honrada!* Aber wie war es möglich, dass die Stadt Rom sich diese kostbaren Erinnerungen und Reliquien entführen liess?

C. Der heilige Pabst Pius V liebte die heidnischen Erinnerungen und Bildwerke nicht und wollte das heilige Rom und seinen Palast von ihnen säubern. Er entfernte die Statuen aus dem Theater des Belvedere im Vatican [1560] und schenkte sie dem Kapitol. Sein Vorgänger Paul III hatte bei dem Einzug des unbesiegten Kaisers Carl den Schutt

[1]) Diese Denkmäler sind bei der Aufhebung der Karthause in die Kirche des ehemaligen Professhauses der Jesuiten, jetzt Universidad, versetzt worden. Das „Haus des Pilatus" ist der vom Volksmund eingeführte Name des Familienpalastes der Henriquez de Ribera, später Herzöge von Alcalá; er ist dann an die Medina Celi übergegangen. Dieser Bau ist das bedeutendste Denkmal der Verbindung des christlich-maurischen (*mudejar*) und des gothischen, und beider mit dem Renaissancestil, welches Andalusien besitzt. Sein Gründer war D. Pedro Henriquez († 1492); den meisten Antheil an dem Bau aber hat wol dessen Sohn D. Fadrique († 1539), dessen Namen mit der Jahreszahl 1533 auf einer Portada steht. Er bereiste drei Jahre lang Palästina, zog am 4. August 1519 in Jerusalem ein und bestellte auf der Rückreise jene prachtvollsten Proben italienischer Renaissanceskulptur in Spanien, bei Pedro Gazini und Antonio Maria de Aprilis de Charona. Vollendet und namentlich mit antiken Sculpturen ausgestattet hat den Palast dessen Neffe D. Per Afan, erster Herzog von Alcalá und Vicekönig von Neapel, wo er 1571 starb. Die obige Vignette ist nach der Figur auf jener Bronzeplatte gemacht.

[2]) v. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur I, 146.

[3]) Diese Legende erzählt Zúñiga in den Annalen von Sevilla (III, 297).

um die Basis der Trajanssäule wegräumen und zweihundert Häuser des Forum Ulpianum nebst zwei Kirchlein entfernen lassen; die hierbei gefundenen Bildwerke gab Pius V dem Neffen und Nachfolger des Erbauers dieses Hauses, dem ersten Herzog von Alcalá, D. Pedro Afan, der damals Vicekönig von Neapel war. Von ihm, einem warmen Liebhaber der Bildhauerei, sind alle diese Marmorwerke des grossen Alterthums hierhergebracht worden. Noch weit mehr würde hier versammelt sein, wenn nicht das Schiff, welches seine Schätze von Neapel hierherführte, von Corsaren gekapert worden wäre; diese warfen die Steine ins Meer. Darunter war die Sammlung der Vasen und Münzen des grossen Antiquars Adrian Spadafora, und die Statue der Parthenope, die Jahrhunderte lang gegenüber der Kirche S. Stefano in Neapel stand. Dieser D. Perafan war nach dem Urtheil der Italiener der beste Vicekönig den Neapel gehabt hat, er hat sein Leben unter den dreizehnjährigen Anstrengungen und Aufregungen seines Amts verzehrt. Er war staatsklug, ohne Wandel, fromm, und eifrig für die Rechte des Königs, auch gegenüber denen, wo am meisten Muth und Weisheit dazu gehört, sie zu verfechten. Von den Bauten, Strassen, Brücken und Brunnen, die er geschaffen, reden zahlreiche Marmorverse im ganzen Reiche, und zugleich von der jetzt unter uns verlorenen Eleganz, mit der er die Sprache Ciceros und Lucans schrieb. D. Perafan war der Grossoheim des jetzigen Herzogs, der 1584 geboren ist und schon als Kind seinem Grossvater, als dritter Herzog, folgte. Aber ihn kennt Niemand besser als unser Freund.

E. In der That hat mein hochverehrter Gönner und ich darf wol sagen Freund alle Tugenden seiner Vorväter geerbt. Er ist ein vollkommener Lateiner, Doctor en letras, und führt auf seinen Reisen nicht nur eine ansehnliche Bibliothek, sondern auch Gelehrte und Künstler mit sich. Don Fernando ist sogar selbst Maler. Als er Urban VIII im Jahre 1625 in ausserordentlicher Gesandtschaft die Glückwünsche unsers Königs zu seiner Thronbesteigung nebst kostbaren Geschenken spanischer und indischer Kunst überbrachte, empfing ihn S. H. in der Sala Regia von S. Pedro. Er führte seinen Maler Diego Cincinnati bei dem Pabste ein, den Sohn jenes Romulo, den wir alle aus dem Escorial kennen. S. Heiligkeit liess sich von ihm aufnehmen, in ganzer Figur, im Sessel, und machte ihn zum Ritter des Christusordens.

F. Unsere Bibliothek hier ist voll von Zeugnissen seiner Liebe zu den Wissenschaften und Künsten. Da steht die 1607 in Rom gedruckte Uebersetzung von Tasso's Aminta, die unser Juan de Jauregui ihm widmete. Sie liest sich wie ein zweites Original. Hier unseres alten Comödiendichters Juan de la Cueva Examen poético, das einzige Lehr-

buch der Dichtkunst, das wir besitzen, mit derselben Widmung vom Jahre 1606. Jene Reihe dort von dreissig Folianten enthält die Schriftstücke und Privilegien, die er selbst, in Familienangelegenheiten am Hofe verweilend, in den Archiven der Benedictiner- und Cistercienserklöster Castiliens gesammelt hat. Ein grosser Theil der Bibliothek aber stammt von dem gelehrten Hebraisten und Gräcisten, dem Doctor Lucian Negron, dem die Prüfung der Bücher für das h. Uffiz oblag, und der die Bücherei des Meister Ambrosio Morales, des Historiographen der Krone Kastiliens und Philipp II, überkommen hatte. — Hier liegt ein ganz neues Büchlein, gedruckt zu Neapel in diesem Jahr: *La Favola di Mirra*, in *Ottave rime*; es stammt von seinem Sohne Don Fernando, der fast noch ein Knabe ist. Aber noch mehr interessirt uns Künstler diess italienische Tagebuch unsers Luis de Vargas, des Lichts der Malerei, toscanisch geschrieben. Darin hat er alles gezeichnet was er dort sah, Städte, Tempel, Trachten und Hosterien, und wenn er müde war, die Karavanen und Maulesel.

Tr. Was ist das für ein seltsames Bild an der Wand dort, über dem Bufete mit den Münzen, Medaillen und Ringen?

E. Es stellt eine griechische Hochzeit vor, und ist die genaue Copie des schönsten und grössten Gemäldes, das aus dem griechischen Alterthum auf uns gekommen ist. Selbiges wurde unter Pabst Paul V im Jahre 1606 beim Ausgraben eines verschütteten Hauses in der Nähe des Palastes von Monte Cavallo an einer Wand entdeckt, und die Freskofarben waren damals wie neu, obwol sie 1600 Jahre alt waren. Der Neffe Clemens VIII, Cardinal Pedro Aldobrandini, hat es in einem Speisesaal seines dortigen Gartens aufgestellt und durch hölzerne Thüren geschützt. Diess weiss ich aus einem Briefe des Herzogs vom Jahre 1625 an mich, in dem er das Bild genau beschreibt; die Copie hat er damals in Rom anfertigen lassen. Die kleinen Tafeln zur Seite stammen ebenfalls aus Rom und sind Mosaikgemälde; der Papagei zwischen Kirschen und Blumen ist antik, der h. Franciscus modern. Damals liess der Pabst die metallene Decke des Pantheon abbrechen, um sich von der Bronze sein Grabmal giessen zu lassen, nebst Kanonen für die Engelsburg; eine Reliquie ist dieser mächtige Nagel, anderthalb Ellen lang, den der Herzog damals kaufte [1]). Er bereiste ganz Italien und besonders Venedig.

[1]) Novoa in den Documentos inéditos 77, 140. — Ha regalato sua santità di diverse gentilezze di Spagna, e dell' Indie ancora . . Il duca d' Alcalá è partito questa mattina per Napoli. Deve anco gionger a Venezia per curiosità di veder cotesta città, prima del suo incaminarsi in Spagna. Depeschen des venez. Gesandten vom 6. Sept. 1625 und 14. Februar 1626.

Tr. Ich bin gespannt darauf, was der Herzog aus Neapel mitbringen wird. Er wird gewiss nicht mit leeren Händen zurück kommen.

F. Als er am 26. Juli 1629 dort einzog, wurde er als der Friedensengel des Reichs begrüsst, und als er abreiste, begleiteten ihn die Segnungen des Volks Er ist schon seit dem Sommer in Spanien.

E. Ist er denn so bald abberufen worden?

F. Nicht förmlich abberufen. Ueber der Sache schwebt noch ein Geheimniss. Als die Königin von Ungarn im vorigen Jahre in Neapel erschien, kam es zwischen unserm Vicekönig und dem Mayordomo mayor Ihrer Majestät, seinem Vorgänger, zu Meinungsverschiedenheiten. Der Herzog von Alba verklagte ihn in der Folge in Madrid. Er ward aufgefordert, sich persönlich zu rechtfertigen; sollte inzwischen aber sein volles Gehalt von 20000 Ducaten fortbeziehen, und der Graf Monterey inzwischen das Reich verwalten. Aufgebracht und seiner guten Sache sicher, machte er sich so eilig auf den Weg, dass man für gut fand, ihm zwei Couriere nach Valencia und Barcelona entgegenzuschicken, mit der Weisung, sich vorläufig in zwölf Meilen Umkreis von der Hauptstadt fernzuhalten. So wohnt er jetzt in Guadalajara. Die Verwandten hoffen seine Wiedereinsetzung, für die auch der Kaiser und der König von Ungarn ihren Einfluss verwandt haben sollen. In der That schrieb er Ende September hierher von Madrid, wohin er gerufen worden war und im Kloster S. Felipe incognito wohnte. Er hatte eine zweistündige Audienz bei dem Conde Duque gehabt; und erwartete nach einiger Zeit zum Handkuss befohlen zu werden und dann nach Neapel zurückzukehren. Aber die Don Gaspar kennen, zweifeln sehr daran. Denn die Anklage Albas dürfte wol von dem Minister nur als Vorwand in Scene gesetzt worden sein, der seinem Schwager, dem Grafen Monterey längst das Vicekönigthum versprochen haben soll. Don Emanuel ist am 14. Mai am Posilipp gelandet und wird sobald nicht fortgehn.

Tr. Dann können wir wol hoffen, dass der Herzog für immer zu uns zurückkehren wird, denn

Nápoles, tan excelente,
por Sevilla solamente
se puede, amigo, dejar.

[Tirso de Molina, el burlador de Sevilla II.]

F. Doch die schon sinkende Sonne des Wintertags erinnert uns, die noch übrigen hellen Stunden zur Besichtigung der Zimmer mit Gemälden zu verwenden. — — Hier befinden wir uns in dem Cabinet (*camarin*), wo unser Herzog gern verweilte; die Deckengemälde, die, wie ich sehe, schon aller Blicke auf sich gezogen haben, sind Ovids

Metamorphosen entlehnt und das kühne und gelehrte Meisterwerk unsers „bätischen Apelles“ [S. 66 f.].

E. Meine jungen Freunde werden sich vielleicht wundern, mich auf dem Wege dieser heidnischen Darstellungen anzutreffen, wie sie die Cabinete der Grossen dieser Welt anfüllen. Diese Werke athmen oft ebensoviel Leben und Ueppigkeit wie Zeichnung und Colorit. Sie erringen nicht nur hohen Lohn, sondern noch grössern Ruhm. Ich beneide ihnen keineswegs solche Ehren und solchen Gewinn [a. a. O. I. 354].

que en ley del arte vale un tesoro,
en la de Dios él sabe lo que costa (Argensola).

Aber der Herzog war vor Jahren für diese Werke der Italiener sehr eingenommen, und legte mir Zeichnungen und Kupfer von Jorge und Diana Ghisi nach den Gemälden Julio Romano's im Palast del Té zu Mantua vor, um mir einen Begriff zu geben von der Manier, in der er diese Fabeln gemalt haben wollte, bei denen er übrigens symbolische Gedanken im Sinne hatte. — Aber was ist das für ein neues Bild, das dort an der Wand steht?

F. Es ist der Ritter Sankt Georg mit der Infantin und dem Drachen, ein Versuch meiner Base hier, S^{rita} Guadalupe de Ynsausti é Iztueta, die vor sieben Jahren mit ihrem Oheim, Musiker des Königs, bei des letzteren Reise nach Andalusien hieher kam, wo Alonso Vazquez auf ihr schönes Talent aufmerksam wurde. Sie wohnt bei dem Oheim im Alcazar, wo der Conde Duque, der dessen Alcaide ist, ihm den Posten eines Portero mayor gegeben hat.

E. Die Señorita verdient alles Lob. Das Mädchen ist in der guten Manier gezeichnet; das Motiv des windgeschwellten Gewandes ist gar nicht übel. Es erinnert mich an eine schwebende Muse, die in Santiponce vor mehreren Jahren in einer römischen Grotte aufgedeckt wurde. Bei dem Perseus scheint sie den schönen Stich des Cornelio (Cort) benutzt zu haben, den dieser nach einem Gemälde des grössten Miniaturmalers aller Zeiten, des Macedoniers Julius Clovius im Jahre 1578 in Kupfer gearbeitet hat. Solche Benutzung welscher und flämischer Kupferstiche ist bei unsern Malern sehr üblich, und bei den ersten Versuchen in der Composition, wie hier, sogar ganz in Ordnung; anders muss unser Urtheil freilich lauten, wenn wir berühmte Meister sich auf diese Art die Erfindung erleichtern sehen.

Tr. Ihr sagtet Perseus, Meister?

Tisbe. Es ist nicht der heil. Georg, sondern eine Geschichte, welche ich in unserm in diesem Jahre wiedereröffneten Coliseo aufführen sah, El Perseo, Tragicomödie von Lope de Vega. Es ist der Halbgott

Perseus, der die Tochter des Königs Cepheus, Andromeda, am Strand von Joppe von dem Drachen befreit.

E. Ihr könnt die Geschichte lesen in Ovid's Transformaciones, IV. und V. Buch, von dem die Uebersetzung des Antonio Perez de Sigler in der Bibliothek ist, gedruckt zu Salamanca im Jahre 1580.

Ti. Komisch ist es doch, wie die blinde Heidenwelt [*la ciega gentilidad* a. a. O. I, 186] in ihren Fabeln die Geschichte unseres heiligen Ritters so genau nachgeäfft hat, — noch ehe sie geschehen war.

E. Diese Geschichte des heiligen Georg mit dem Drachen, mein Kind, verdient keineswegs das Ansehn der durch das Zeugniss glaubwürdiger Schriften und die Ueberlieferung unserer Kirche geheiligten Historien. Von der sechsten Synode ist das Lesen seiner fabelhaften Legende sogar verboten worden. Pius V. hat die besondere Lection von ihm im Brevier streichen lassen. Damit will ich nicht sagen, wie die Ketzer sich erdreistet haben zu behaupten, dass S. Georg nichts weiter sei als jener erdichtete Halbgott, den die Nachgiebigkeit gegen den Aberglauben mit dem Heiligenschein umgeben habe. Gelebt hat er allerdings. Die Wahrheit, wie sie Baronius hat, ist, dass er unter Dioclezian im Jahre 297 durch Abschlagung des Kopfes die Palme des Märtyrthums errungen hat. Er trieb mit dem Kreuzeszeichen die Teufel aus den Götzenbildern des Apollo und bekehrte die Kaiserin Alexandra. Das Bild aber mit dem Drachen ist keine Geschichte, darf indess von uns als heiliges Sinnbild beibehalten werden. Der Drache ist der höllische Feind, aus dessen Rachen er durch die Predigt des Evangeliums viele Seelen befreite. Das Mädchen mit dem Lamm ist die Kirche, die Braut des unbefleckten Lammes. Dieses Bild sollte uns daran erinnern, dass wir als Soldaten Christi kämpfen sollen für den Glauben gegen Ungläubige und Ketzer. [A. a. O. II, 291.]

Tr. Ich freue mich, Meister, dass wir den heil. Georg doch noch malen dürfen, ohne Schaden für unsere Seele. Aber, um auf das Bild der Señorita zurückzukommen, Ihr scheint es doch etwas zu kühl gelobt zu haben. Die Andromeda hätte D. Pelegrin [1]) nicht graziöser zeichnen können. Wie sich die durchlebten Erschütterungen, das gegenwärtige Entsetzen, der Kampf von Furcht und Hoffnung, in dem bleichen, zarten Antlitz abspiegeln und mischen!

E. O ja! . . Ganz brav! . . Freilich, ob die Sache auch in der That und Wahrheit sich so ausgenommen hat? Ich habe seit meinen frühen Jahren mit besonderer Neigung aus Büchern und dem Mund ge-

[1]) Pellegrino di Tibaldo de' Pellegrini aus Bologna, 1527 † 1591, der Maler der Bibliothek des Escorial.

lehrter Herren, besonders denen in der Casa profesa, gar vieles in Betreff der Wahrheit und des wörtlich authentischen Sachverhalts (*puntualidad*) der profanen Fabeln wie der heiligen Geschichten zu erforschen und zu erfahren getrachtet. Die, welche mir bei diesem Unternehmen meines Lebens geholfen haben zu nennen, würde mich Zeit und Gedächtniss im Stich lassen. Auch unser Herzog hat mir, als er Vicekönig von Catalonien war, im Jahre 1622, werthvolle Zeugnisse in uralten Bildwerken geschickt für die grösste meiner Entdeckungen, die Darstellung des Gekreuzigten mit vier Nägeln. — So erinnere ich mich grade über unsere Fabel ein Gespräch gehabt zu haben mit dem würdigen D. Francisco de Rioja, der Ehre dieser Stadt, dem tiefsinnigen Dichter, gelehrten Chronisten S. Majestät und Beisitzer des heil. Uffiz.

Ti. Seine reizenden *Silvas* über Nelke, Rose und Jasmin weiss ich auswendig.

E. Da erfuhr ich zu meinem Erstaunen, dass diese Andromeda gar keine Griechin, sondern eine Aethioperin war. Wie ungenau ist es also, sie weiss und schön zu malen, — wie hier geschehen ist. Indess dass die Maler die Lügen vermehren, ist nicht so erstaunlich, und in der Poesie kann man eher Toleranz üben als in den Geschichten unseres Glaubens.

II.

Die Alten und die Jungen.

Ti. Wie muss man es nur anfangen, um solche Fehler zu meiden, und sich vor dem Unglück einer Censur des heiligen Amts zu behüten?

E. Wenn ich meine eigene Praxis anführen darf — und ich kann mich rühmen, auf diesem Wege für einige hochbedeutende Vorwürfe ganz neue, abweichende Darstellungen zuerst gefunden zu haben, denen die ausführliche Billigung einer Reihe eminenter Auktoritäten zu Theil geworden ist — so würdet Ihr, wenn Euch eine Historie aufgetragen ist, zunächst aus Büchern und von Gelehrten Aufschluss suchen über die Art, wie sie darzustellen ist. Seid ihr darüber im Reinen, so baut das Ganze im Geiste auf und bringt es sofort aufs Papier. Macht aber mehrere, drei bis vier solcher Ideen (*intentos*), und wählt aus diesen nach Eurem eigenen und der Gelehrten Urtheil die besten aus.

Tr. Ihr sagtet doch selbst einmal, Meister, dass diese Gelehrten, Nichtkünstler, die sich darauf beschränken über die Kunst sprechen zu lernen und über die Arbeit und Uebung der Hand sich erhaben dünken, den Künstlern unausstehlich (*molestos*) sind. Wie oft haben nicht wir, sondern die Knaben, welche die Farben reiben, gelacht über ihre ebenso

zuversichtlichen wie ungereimten Urtheile und die wunderlichen Ausdrücke dieser Kenner, die mit sehenden Augen blind zu sein schienen.

E. Da hast du freilich so Recht! Der grösste Gelehrte, den Sevilla und vielleicht die Halbinsel je besessen hat, der Urheber der grossen Polyglotte Philipp II, Arias Montano, unser wortgewaltigster und geschmackvollster Dichter Herrera, und selbst der beste Beurtheiler der Malerei unter den Laien, den ich gekannt, mein verehrter Freund Francisco de Medina, alle diese drei haben sich einst vor meinen Augen aufs gröblichste verhauen. Jener erste Sprachenkenner seiner Zeit feierte den Villegas [1]) vor den grössten Malern in Italien und Flandern, von dem doch weder im Leben noch im Tode gesprochen worden ist. Der Herzog Don Fernando machte eine Ausnahme, die Bescheidenheit des so grossen und einsichtsvollen Fürsten hat mich oft gerührt. — Ein Beispiel von der Schwierigkeit des Kennerurtheils ist dieses Bild der Kreuzigung.

Tr. Das würde ich unbedingt für eine Arbeit des berühmten Flamenco erklären, der den Retablo mayor von S. Ana in der Triana gemalt hat, und jetzt sehe ich auch den Namen auf dem Rahmen.

E. Auch ich schrieb es Maese Pedro [2]) zu, als es mir der Herzog zeigte, der es selbst bei dem reichen Kaufmann Pedro de Yebenes gefunden und theuer erworben hatte. Später aber fand sich anderswo ein altes Familienbild, welches übrigens härter und weniger gut, sonst aber absolut übereinstimmend gemalt, und das Original war. Indess beschlossen wir den Namen Campaña doch darauf zu lassen.

Tr. Aber warum sollen denn also wir Wissenden uns mit einem *Consejo* der Unwissenden umgeben? Die Eingeweihten die anhören, welche sich in den Vorhöfen der Kunst herumtreiben?

E. Die Gelehrten sollen ja nicht über die Kunst mitreden, nur die Wahl und Disposition der Geschichte und das Uebliche sollen sie nach Quellen und Gründen bestimmen. Ich zeige stets die Ideen zu meinen Historien einem Priester und befolge seinen Rath. . . . Nach diesem soll man die schönsten, zweckentsprechendsten Köpfe aus der Natur aussuchen und in Oel auf Papier und imprimirte Leinwand malen, in den erforderlichen Geberden. Dagegen die Extremitäten, wie Arme, Hände, Beine, und das übrige Nackte braucht man bloss nach der

[1]) Pedro de Villegas Marmolejo, geb. 1520 zu Sevilla, malte die Heimsuchung Mariae in der Kathedrale und den englichen Gruss in S. Lorenzo, † 1597. Vgl. Arte II, 153 f.

[2]) Peeter de Kempeneer (aus Kempen) genannt Pedro de Campaña, der bekannte Maler aus Brüssel, vgl. a. a. O. II, 161.

Natur auf blaues Papier mit Kohle, Rothstift oder Kreide zu zeichnen und die Lichter weiss aufzuhöhen. Was die Gewandung betrifft

Tr. Dieser Weg, wenn ich mir erlauben darf Euch zu unterbrechen, Meister, scheint mir denn doch ein wenig umständlich, jedenfalls passt er nicht zu Jedermanns Temperament. Mich dünkt, das Feuer der Eingebung, der *Brio*, ohne den das Werk, wie Leonardo zu sagen pflegte, zwiefach todt ist, müsste auf dem langen Wege erkalten. Die helle Flamme dieses göttlichen Feuers wird an den Studien und Versuchen sich verzehren, und für die Hauptsache, die Malerei, werden kaum ein paar glimmende Kohlen übrig bleiben. Ich würde bei meiner Jugend Euch nicht so ins Angesicht zu widersprechen wagen, wenn ich nicht jetzt viele unserer Maler ein ganz anderes Verfahren befolgen sähe, und mit dem grössten Erfolg bei den *Aficionados.* Sie meinen, wenn man sich hinreichende Richtigkeit des Auges und Sicherheit der Hand in der Nachahmung der Natur erworben habe, dann möge man mit dem ausgedachten Bilde im Kopf nur getrost und ohne weitere Präliminarien die Leinwand mit Farben bedecken. So hat es Zorzon gemacht, wie ich in den Malergeschichten des Mannes von Arezzo gelesen habe.

E. Wer Dir das gesagt hat, hat Dir einen recht liederlichen Rath gegeben, mein Junge. Leider hat die Sucht nach dem leidigen Mammon, die stärker wirkt als die Ehre der Wissenschaft, gar Viele heute auf diesen beklagenswerthen Weg der Leichtigkeit verlockt. Er schmeichelt der Bequemlichkeit, und oft ist die letzte Triebfeder erbärmliche Nachlässigkeit [*miserable negligencia.* a. a. O. I, 409].

Tr. Ihr ereifert euch, Meister, und richtet strenge. Ihr wisst selbst am besten, wie wenig dies Euer Richten vielen gegenüber gerecht ist. Was ich sagte, habe ich von einem Manne, den Ihr und die Meisten nicht liebt, von dem aber Unbefangene aller Farben sagen, dass die seinige die Malerei der Zukunft ist, und einer grossen Zukunft.

E. Lassen wir die Personen und die Beweggründe! *A fructibus eorum cognoscetis eos.* Sehen die Schulen heutiges Tages nicht aus wie die Sekten der Ketzer? Statt der Einheit der alten Zeit, die der Einheit des Glaubens glich, schlägt jeglicher seinen eigenen Weg ein, wie die Füchse des Simson, von denen unser göttlicher Dichter Prudentius sagt:

sic callida vulpis
nunc haeresis flammas vitiorum spargit in agros (Diptychon 18).

Da sind Lehrer, welche die einfältigen Schüler belehren, nein, verkehren (*instruyendo, no, destruyendo*), mit geborgten Umrissen, ohne Uebung im Zeichnen, frisch drauf los Gemälde zu komponiren. Ja ich kannte einen, und er bildete sich ein kein kleines Ingenium zu sein, der seinen Jüngern verbot, nach Vorbildern zu zeichnen, sie antrieb, ohne Grundsätze, ohne

Wissen und Nachahmung, die Ungereimtheiten aufs Papier zu bringen, die ihnen durch den Kopf fuhren. Indess, ich will nicht zornig werden . . . ich weiss, dass Du die Arbeit nicht scheust. Du weisst was Apelles meinte: Wenn du es auch nicht gesagt hättest, dein Werk sagt mir, wie schnell du es gemalt hast. Wer Raphael nachahmen will, der muss ein Leben lang zeichnen.

Tr. Ihr nennt uns immer Raphael, Michelangelo und Durero. Das waren göttliche, Männer, ohne Zweifel. Aber sollen wir denn ewig bei den Italienern in die Schule gehen? Wir haben es nun ein Jahrhundert lang gethan. Sagt nicht Euer Bonarroti selbst, Wer immer nachfolgt, kommt nie voran. Sie hatten längst ihren Dante und Petrarca, nun haben auch wir unsern Garcilaso und Herrera. Wir haben freilich einen Raphael, wie die Valencianer ihren Juanes nennen, einen Michelangelo, wie Berruguete heisst, einen Tizian in Sanchez Coello. Sollten wir nun nicht auch Maler bekommen, die wie der Autor der Geschichte des sinnreichen Junkers der Mancha, nur sich selbst ähnlich sind? Sollten vor allem wir Andalusier, hier im reichsten, schönsten, gottseligsten und lustigsten Sevilla nicht unsre eignen Pfade zum Tempel des Ruhmes und der Unsterblichkeit finden können?

E. Ein schöner Pfad zum Tempel der Unsterblichkeit! Nicht nur das Schöne verachten sie, es scheint ihre Hauptsorge, Hässlichkeit und Wildheit und blöde Dummheit zu erkünsteln! [a. a. O. I, 394.] Wie eine Sage klingt es was ehedem von der Kunst gesagt wurde: ein Mittel und Werkzeug sei sie zum höhern Flug. — Jene Titel übrigens sind nur poetische Ausdrucksweisen. Wenn mich der Phönix [Lope] den bätischen Apelles nannte, so war dies gewiss für mich zu viel Ehre, wie ich selbst denn mit mehr Recht den Mudo den spanischen Apelles nannte.

Tr. Doch nicht alle malen erkünstelte Hässlichkeit. Oder nennt Ihr diese *Aldeana* (Bäuerin) hässlich und wild, die uns so oft für Engel gedient hat. Da steht sie, brünett (*morena*) mit ihrem gleichmässig bräunlichen, matten Teint, schwarzen Augen, schwarzen Haaren (wie es Anakreon gern sah), etwas blöde, aber Kopf und Herz und vor allem die Zunge am rechten Fleck; naturwüchsig in ihren Manieren, nach der Sitte ihres Dorfs. Was sagte Michelangelo zu jenem Spanier, der in Rom die Antiken kopirte? „Giebt es auch lebendige Menschen und Thiere in Spanien?“ fragte er.

E. Aber nun stellt einmal diese Dame von Alonso Sanchez daneben, oder hier D^{a}. Juana Cortes, zweite Herzogin von Alcalá, die Luis de Vargas malte, mit ihrer weissen und rosigen Haut, Goldhaar, Saphiraugen, wie es die Dichter wollen, voll Verstand und Witz, angethan mit verschiedenartigen Stoffen, — ist sie nicht ein reizenderer Gegenstand

für's Auge, nimmt sie nicht den Geist ganz anders gefangen? Nein, mit dieser Königin und Herrin, die so schwer zu erobern ist, wegen ihrer Hohheit, kann es denn doch das Modell nicht aufnehmen.

Tr. Dennoch scheint mir diese *Labradora* von mehr spanischem Blut, als manche Prinzessin von Geblüt. Nehmt es nicht übel, diese Römerinnen, nach deren Vorbild wir unsere gemeine spanische Natur veredeln sollen — ich zweifle nicht, dass wir am Tiberufer allen Beistand S. Antonius des Abts gegen ihre Blicke anzurufen nöthig haben würden — aber hier, an die Ufer des Baetis verpflanzt, scheinen sie mir etwas welk geworden zu sein. Ich begreife nicht, dass Euer spanisches Blut nicht in Wallung kommt, wenn vor unsern Augen, wie kürzlich hier in Sevilla geschehen, wo wir die *estatuas estofadas* eines Montañes bewundern, zwei spanische Bildhauer, J. B^{a}. Vasquez und Diego de Pesquera Kupferstiche der beiden Zuccaro in Stein nachahmten [a. a. O. I, 68].

E. Hombre! Ihr werdet in der That mein Blut in Wallung bringen! es giebt keinen besseren Spanier diesseits der Sierra Morena als dieses graue Haupt. Ich war es der mein Leben damit zugebracht die Erinnerung und die Ebenbilder unsrer grossen Männer der Nachwelt zu retten. Ich habe die Werke unsers grössten Dichters vom Untergang bewahrt — obwol es nicht meines Amtes war. Ich habe der guten Sculptur neues Licht und Leben gegeben. Ich bin es der die spanische Art vertritt in diesem Zeitalter des Verfalls. Und alle die grossen Männer, die unser Spanien gehabt hat, von Alonso Berruguete bis auf Luis de Vargas, die Glorie unsers Vaterlandes, nachdem sie während ihrer besten Lebensjahre in Italien gearbeitet, erkoren sich, wie ihre Werke beweisen, den Weg des Michelangelo, des Raphael, der da voll ist von Zeichnung, von Schmelz (*suavidad*), Schönheit, Tiefe und Kraft, weit abgewandt von der verworrenen und gesudelten Malerei, die weder die Art der Alten nachahmt, noch die Wahrheit der Natur. Dadurch machten sie Spanien reich, gossen Licht aus, wurden von Königen geehrt. In ihnen sollen wir wie in einem Crystallspiegel unsere Fehler betrachten (a. a. O. I, 412).

Tr. Wenn es also ein Glaubensartikel der Kunst ist, bei den Italienern in die Schule zu gehn, gut, so sei es! Aber warum nennt Ihr immer nur Michelangelo, Raphael. Für unfehlbar haltet Ihr sie doch auch nicht? Ihr stimmtet ja sonst ganz dem Aretino bei, der in Dolce's Gespräch die heidnischen Fabeln und Unschicklichkeiten im Jüngsten Gericht einem strengen Gericht unterzieht.

E. Das bezieht sich auf die Geschichte, nicht auf die Kunst. Es giebt keine körperliche Bewegung, die nicht in diesem bewundernswürdigen Werk ausgedrückt ist [a. a. O. I, 15].

Tr. Nun denn, Auktorität gegen Auktorität, Italiener gegen Italiener. Die Venezianer fallen wol ebenso schwer in die Waage wie die Florentiner. Unser staatskluger König D. Philipp II, der sich am besten in seinem Reich auf Gemälde verstand, hat er sich nicht Jahr aus Jahr ein die Bilder Tizians kommen lassen? Und obwol der hochselige Herr ebenso ökonomisch war, wie jener Alte von Cadore goldgierig, so sind sie doch immer gut Freund geblieben. Schon der unbesiegte Kaiser wollte nur von ihm gemalt sein. Und während jener den Pablo Veronese für den Escorial zu bekommen trachtete, hat er bereut Euern florentinischen Zuccaro gerufen zu haben und seine Bilder fortnehmen lassen. — Ich sehe hier keinen Tizian, wol aber zwei schöne Bassano's. Das ist ein Thiermaler, so ausgezeichnet, dass es oft sicherer ist, seine Bestien nachzuahmen, als die auf dem Felde, weil er sie auf eine so leichte und praktische Manier gebracht hat. Stehen nicht seine Skizzen höher im Preis als die mühsam ausgeführten Werke andrer?

E. Ein grosser Maler, der Bassano! wer bezweifelt es? Von Hirtenstücken, Vieh auf der Weide; ein vortrefflicher Mann. Alle seine Figuren haben eine Tracht, die Volkstracht der Zeit, und die muss für alle Historien herhalten, wie auch dieselben Modelle für alle Figuren dienen. Denn der Greis, der Knabe, das Kind, das Weib, sind dieselben Gestalten, in allen Handlungen: und da gebraucht er freilich mehr Tuch als Nacktes, mehr Schuhe als Füsse, er zeigt kaum einen. Die Sachen sind das Entzücken der Bezahler; aber ich frage, was ist das Alles im Vergleich mit der Tiefe und Grossheit des Nackten eines Michelangelo! — Das gebe ich zu, dass diese Venezianer verstanden haben, Schule zu machen. Da haben wir unsern Pedro Orrente, einen wackeren Historienmaler, der indess entdeckte, dass er seine Rechnung besser finde auf den Pfaden des Bassano. Ich beeile mich hinzuzufügen, dass er seine eigene Manier hat, nach der Natur. Mit solchen Nachahmungen nähren sich viele Maler heutzutage. Des Bassano Art bleibt ja so zu sagen an den Leuten kleben, ohne dass sie sich besonders anzustrengen und viel zeichnen zu lernen brauchen [a. a. O. I, 410]. Das geht nicht so bei allen. In Rom verbietet man den Knaben nach Michelangelo zu zeichnen.

Tr. Von Tizian könnt Ihr das mit den Schuhen nicht sagen. Da seht seine Danae, seine beiden Dianen, seine Antiope, seine Venus, die Seine Majestät im Alcazar verborgen hält. Ist da vielleicht das lautere Schönheitsgold mit den erdigen Schlacken der Spinnerei und Schusterei versetzt? Hat nicht Euer Michelangelo selbst von ihm gesagt, als er S. Heiligkeit Paul III aufnahm, dass Er allein malen könne? Und ist Tizian nicht der Erfinder jener bestrickenden Manier, die heute

alle Künstler und Kenner anbeten? Der *pintura á borrones?* Sagt man nicht bei uns, wenn Gemälde geistreich unausgeführt sind, es seien *borrones de Ticiano?*

E. Ja Tizian ist das Haupt der venezianischen Akademie, und ihr grösster Mann nach dem Bekenntnisse aller. Er ist, das sage auch ich, die Quelle des Colorits, sein Pinsel eine zweite Natur. Mit dem Namen glaubt Ihr wol einen Stoss geführt zu haben, der schwer zu pariren ist. Aber eben der Tizian hat in seinen besten Jahren sehr vollendet gemalt. Und was man seine *borrones* nennt, sind zum Theil Meisterstriche (*golpes*), mit grossem Geschick an passenden Stellen hingeworfen. Jene gekleckten Werke aber waren die Arbeiten seines Greisenalters. Ein Bruder des Alonso Sanchez, der in Tizians Hause gewesen war, erzählte mir in Madrid, Tizian habe oft ausgezeichnete Sachen zum Leidwesen derer die es mit ansahen, durch seine *borrones* verpfuscht. Bejahrte Maler kommen ganz natürlich auf solche *borrones*, um sich die Arbeit zu erleichtern. Aus Altersschwäche, und weil das ermüdete Auge und die zitternde Hand nicht lange bei der peinlichen Vertreibung der Farben aushält. Es kann auch vorkommen, dass Jemand solche *golpes* anbringt, um mit Leichtigkeit zu prahlen, und die Mühe die es ihm gemacht hat, zu verstecken [a. a. O. I, 413 ff.]. Aber es kommt nicht her von einer neuen und aparten Meisterschaft.

Tr. Sollten wir nicht einmal von den Auktoritäten absehn und mit Gründen und Grundsätzen streiten?

E. Nichts kann mir lieber sein. Beginnen wir also methodisch, mit den obersten Definitionen. Die Malerei ist die Kunst, welche lehrt mit Linien und Farben nachzuahmen.

Tr. Wenn also die Definition Ausdruck des Wesens der Sache ist, so gehört doch die Farbe zum Wesen der Malerei.

E. Das läugne ich! *Die Zeichnung* ist die substantielle Form der Malerei. Die Farbe ist ein blosses Accidens. Polidor, ein sehr achtungswerther Maler, hat nur in schwarz und weiss gemalt, weil er annahm, dass diese Kunst in Helldunkel und Zeichnung beschlossen sei. — Die grosse Wirksamkeit der Farbe will ich damit jedoch keineswegs in Abrede stellen. Sie drückt der Kunst die letzte Vollendung auf. Aber das Colorit fällt nicht unter unfehlbare Gesetze wie die Zeichnung, und gestattet folglich ein gewisses Maass von Willkür. Diese Willkür erhält noch einen bedenklichen Zusatz durch die Bequemlichkeit der Oelmalerei, die immer noch Wegnahmen und Aenderungen gestattet. Zu Fresco und Tempera gehört völlige Sicherheit und Entschlossenheit. Deshalb pflegte, wie mir mein Gönner und Freund Pablo de Cespedes aus dem Mund von Ohrenzeugen erzählte, Michelangelo, der heilige Greis, zu

weinen, dass man die Tempera aufgebe [a. a, O. II, 20]; mit der Malerei sei es am Ende, sagte er. Auch Pablo meinte, ohne die Oelmalerei würden uns manche Pfuscher erspart geblieben sein.

Tr. Ich sollte meinen, gerade weil das Colorit nicht nach Regeln zu lernen ist, müsste es schwerer und folglich edler sein. *Mein* hochverehrtes Vorbild, Domingo Theotocópuli, ein Sohn der Insel Creta, gross geworden zu Venedig, als die Sonne der Kunst im Zenith strahlte, dann Herrscher der Malerei im kaiserlichen Toledo, hielt das Colorit in der That für schwerer als die Zeichnung. Und der verstand zu zeichnen!

E. Es war ein Paradoxon des Greco, und nicht sein ärgstes. Er sagte mir einmal, als ich ihn im Jahre 1611 in Toledo besuchte, „Michelangelo, der war ein guter Mann, aber malen hat er nicht gekonnt". . . . Er entfernte sich von der landläufigen Ansicht der Künstler, weil er in allem ebenso absonderlich war, wie in seinem Malen [a. a. O. I, 318].

Tr. Ueberlassen wir indess die substantiellen Formen und Accidenzien den Baccalaureis von Salamanca! Wir Maler können uns unter diesen tiefsinnigen Worten nun einmal nichts denken. Mir genügt, dass auch Ihr doch die Vollkommenheit unserer Kunst nicht ohne Farben denken mögt. Und was gehört nach Eurem System zur Vollkommenheit der Farbe?

E. Doch wol Schönheit oder Harmonie derselben, zarte Uebergänge (*dulzura*), Hervorragung und Rundung. Aber die Rundung (*relievo*) ist das wichtigste, wie schon Leon Battista Alberti gelehrt und nach ihm Leonardo; sie entschädigt sogar, wie die Erfahrung zeigt, für das Fehlen der ersten zwei.

Tr. Diese Erklärung passt mir vollkommen. Dann aber müsst Ihr auch zugeben, dass die Borronesmaler und Naturalisten in dem wesentlichsten Stücke die ersten sind. Nehmt jenen heil. Hieronymus des Jusepe Ribera, oder jenen Kopf des heil. Andreas dort: erscheinen nicht alle andern neben ihnen gemalt, und sie allein Leben?

F. In Osuna sah ich kürzlich in der Colegiata eine Kreuzigung, die der ebenso grosse wie unglückliche Don Pedro Giron[1]) dorthin geschickt hatte, der mit seinem königlichen Auge diesen Mann entdeckt und aus seinem Dunkel hervorgezogen hat; und alles was sonst noch da war von Italienern, Fabrizio Santa Fede, dem Cavalier d'Arpino, habe ich ganz vergessen anzusehn.

E. Ich läugne nicht, dass dieser Ribera heute in der Praxis der Farben den Primat behauptet und in Neapel mit seinen herrlichen Werken unserer Nation Ehre macht. Deshalb hat auch unser Herzog von

[1]) Don Pedro Giron, Herzog von Osuna, 1616—20 Vicekönig von Neapel, † 1624.

Alcalá so viel von ihm an sich gebracht, als er bekommen konnte. Indess kannst Du diesen gelehrten und präcisen Zeichner und Modellirer doch nicht mit deinem Greco vergleichen.

Tr. Gegen keinen habe ich Euch öfter, lebhafter sprechen hören als gegen den Greco, dessen grausame Sudeleien, wie Ihr sie nennt, uns zum warnenden Exempel zeigen, wie Originalitätssucht einen begabten Menschen an die Thüre des Tollhauses führen kann. Aber müsst Ihr nicht selbst sagen, dass dessen Köpfe aus der Leinwand herauskommen und sprechen, trotz ihrer Schwefel- und Veilchen-Tinten und der schroff hingesäbelten Pinselstriche!

E. Ich habe nicht in Abrede stellen wollen, dass dieser Grieche unter die Zahl der grossen Maler gehört, und erinnere mich auch einiger Sachen von seiner Hand, so hervorspringend (*relevadas*) und lebendig, in seiner bekannten Manier freilich, dass sie denen der grössten Meister gleichkommen [a. a. O. I, 393]. Aber damit ist für deine Sache nichts gewonnen, denn erstens —

Tr. Ich bin ganz Ohr!

E. Erstens hat er nur aus Eitelkeit den Schein der Bravour erkünstelt. Ich habe selbst gesehn, wie er seine Gemälde nicht nur sorgfältig skizzirte, Cartons, Thonmodelle dafür anfertigte, sondern auch sie wiederholt übermalte. Was sagen dazu die Hoffärtigen und Bequemen? Solchen Fleiss trifft man bei Riesen, und Zwerge wollen mir kommen mit Leichtigkeit und Schnelligkeit? Also um genial zu scheinen, hat er die Bilder schliesslich mit jenen *golpes* übersät, welche sie in den Elementarzustand zurückzuversetzen scheinen. Eigentlich heisst das Arbeiten um arm zu sein.

Tr. Und Numero zwei?

E. Numero zwei sehe ich gar nicht ein, warum das Relief nur auf diesem Wege zu erreichen sein soll. Wie willst Du mir beweisen, dass das vollendete, das verschmolzene Bild weniger Relief haben müsse, als das skizzenhafte und gehackte? Correggio, der grösste Colorist meiner Ansicht nach, den ich mir in diesem Stück allezeit zum Muster vorgestellt habe [a. a. O. I, 419], wie er auch das Vorbild unseres grossen Cespedes war, ist zugleich Meister in Verschmelzung und *sfumato*. Aber wenn Du ein Beispiel aus der jetzigen Naturalistenschule lieber willst, ist in diesem Gemälde der Artemisia Gentileschi, das ihr der Herzog in Rom abkaufte, [a. a. O. I, 128], weniger Kraft und Relief, weil es so glatt ausgeführt ist?

Tr. Aber Ihr werdet doch nicht läugnen, dass es Können (*valentia*) und Geschick zeigt, viel und hurtig zu malen, ohne so viel Mühe. Die Malerei ist eine freie Kunst. Sie ist es, weil in ihr nichts sclavisches

ist, nichts handwerksmässiges. Sagtet Ihr nicht selbst, wenn wir über den Vorrang der Bildhauerei und Malerei disputirten, dass die letztere edler sei, weil ihr nicht so viel körperliche Arbeit anklebe? Darum ist sie des *hidalgo* würdig, und selbst Könige haben sie nicht verschmäht, wegen der Gemüthsruhe, der Sauberkeit, dem Genuss, den sie beim Malen fanden. Endlich, für einen phlegmatischen Deutschen oder Holländer mag jene fleissige Manier passen, nicht für uns Andalusier, die mit einem hellen, raschen, glücklichen, feurigen Temperament vom gütigen Himmel beschenkt sind.

E. Es giebt keinen königlichen Weg zur Meisterschaft, auch keinen andalusischen. Die grössten, die in Wahrheit übermenschlichen Genies haben auch übermenschlich gearbeitet. Kunst bleibt Kunst. Kunst wirkt nicht zufällig, um den Aristoteles doch noch einmal anzubringen.

Tr. Ich bestreite dass die neue Manier weniger Kunst ist. Die Malerei *á borrones,* die auf das Sehen aus einiger Entfernung berechnet ist, hat ihre eigenthümliche Kunst und Berechnung. Wir arbeiten mehr mit dem Kopf, um was wir schauen, das innere Gemälde, mit sowenig Arm- und Zeitarbeit wie möglich auf die Leinwand zu bringen. *Omnes artes in meditatione consistunt*, damit man sehe, dass ich auch citiren kann.

E. Deshalb halte ich es auch, beiläufig bemerkt, für erlaubt, an Festtagen zu malen. Fray Bartolomé de Medina, Professor zu Salamanca bestätigt diess, weil die Malerei eine freie, keine knechtische Beschäftigung sei.

Tr. Und der Künstler sieht wohl (worüber der Laie sich leicht täuscht), dass in den Figuren des alten Tizian und Tintoretto mehr Kenntniss des Körpers und seiner Bewegungen, mehr Gesetzmässigkeit ist — so formlos und unordentlich es in der Nähe aussieht, als in den Flamländern, bei welchen die Brokatstoffe und die Tapeten, die *azulejos* und die Spiegel, die Haare und die Blümchen so genau und unübertrefflich wiedergegeben sind, mit einem Wort die todte Natur, während die Bewegungen conventionell, kalt und hölzern sind, und die Grazie ihnen auch nicht im Traum erschienen ist.

E. Ich bin kein Advokat der Flamländer und der Gothen. In jeder unserer Kirchen können wir ja sehen, wie bis auf die Zeiten Michelangelos gemalt worden ist. Wie der grosse Racionero sagt:

Era perpetua noche y sombra oscura
La ignorancia que ocupa y tiene —

(Es hielt wie ew'ge Nacht und finstrer Schatten,
Unwissenheit die ganze Welt im Bann —)

Ich habe auch allezeit gepredigt, die trockne flämische Manier zu fliehen und zu verabscheuen; was indess jetzt kaum mehr nöthig ist. Auch

das ist richtig, dass einigen unserer gefeiertsten Maler, z. B. dem göttlichen Morales (der heilige Lukas verzeihe den Ochsen, die ihn göttlich genannt haben) bei all seiner zarten Verschmolzenheit das Beste der Kunst und das Studium der Zeichnung gefehlt hat. Die gute Manier hat auch dem grossen Dürer und dem Maese Campaña gefehlt.

Tr. Nach solchen Lehren der Geschichte könnt ihr nun doch nicht läugnen, dass die fleissige Manier von wesentlichen, des Genies würdigeren Dingen ablenkt, die Hand zaghaft, das Auge kleinlich macht und uns um das Höchste: Relief und Bewegung betrügt.

E. Keineswegs! Kein Mensch wird mir einreden, dass nicht unser höchstes Ziel sein sollte: Der Natur zu gleichen, d. h. in der Ferne *und* Nähe lebendig zu erscheinen. Vollendet in der Nähe, und hervorspringend aus dem Rahmen, sich rundend aus der Ferne. Wenn das eine Bild nur aus der Ferne täuscht, und das andere von fern *und* nahe, so ist doch wohl das zweite das beste. So malte Juan de Encina. [Van Eyck; a. a. O. I, 415.]

Tr. Ohne allen Zweifel. Nur ob das so leicht beisammen zu haben ist? Ich bekenne, dass ich es nicht aus der Philosophie begründen und mit Worten erklären kann, aber ich sehe es mit Augen: dass das Relief und die Rundung, noch mehr der Glanz und Schimmer nie in den verschmolzenen Gemälden den Grad der Wahrheit hat wie in den *borrones.* Und wenn nothwendig eins gegen das andere in der Waagschale steigen oder sinken muss, so gestehe ich, ich werde stets auf der Seite jener alten Venezianer, des Greco und des Herrera sein, mit ihrer frappanten Plastik und unmittelbarem Leben, ihrer Lichtkraft und ihrem Impasto der Farbe, und gern auf das Lob derer verzichten, die ein Bild nur geniessen können, wenn sie ihre Nasenspitze mit der grossen Brille auf der Leinwand spazieren führen.

E. Noch mancherlei könnte ich erwidern; aber ich sehe, hier spricht der Einfluss der Sterne, der stärker ist als Gründe und Grundsätze. Auch ich habe übrigens nie verkannt, dass die höchste Stufe der Kunst nicht denkbar ist ohne Leichtigkeit. Ich sprach hier vielleicht etwas für mich selbst und meine Praxis; aber auch aus Pflichtgefühl, weil mir die Zukunft unsrer Schule am Herzen liegt, für die ich auch mit verantwortlich bin. Aber ich will dem Genius keine Schranken setzen. Eines schickt sich nicht für alle. Wer weiss was für Kräfte der Geist Gottes uns noch erweckt. —

Aber wir sitzen ja schon fast im Dunkeln, und die Glocke des Angelus ertönt von San Pedro her. Señor Filostrato, wie unermesslich sind wir Euch verbunden. . .

F. Ich hoffe auf Wiedersehn zur Weihnachtszeit! Denn hinter all

diesen Rahmen, die in dieser Stunde nur noch schwarze Flächen einschliessen, ist noch Stoff für mannichfaltigen Genuss und Anlass zu einem Appendix solcher tiefsinnigen Gespräche, deren Datum ich nie vergessen werde, denn sie haben mir ein ganz neues Licht aufgesteckt.

E. „Nicht satt wird das Auge vom Sehen, das Ohr vom Hören“, sagt der Prediger Salomo. Ich hoffe wir sind auch noch nicht satt unsrer Gesellschaft. Lasst uns zur Kathedrale wallen, wo diesen Abend der Organist einige schöne Moteten Francisco Peraza's spielen wird.

F. O die lasst uns nicht versäumen. Der allein war ein Musiker, und alle anderen sind Handwerker in Tönen[1]) (*oficiales*).

Tr. Er hatte einen Engel in jedem Finger[2]).

[1]) Dieses Urtheil fällte über ihn der Leierspieler Pedro Bravo. Peraza († 1598) hatte sich mit achtzehn Jahren um die vielerstrebte Racion des Organisten beworben, und sie durch Lösung der halsbrechenden Aufgaben gewonnen, die ihm der Kapellmeister Francisco Guerrera in Gegenwart des Erzbischofs de Castro stellte. Das Wort vom „Engel in den Fingern“ stammt von dem Kapellmeister Philipp II, Felipe Rugier. Er componirte zahllose Kirchenlieder, *villancicos*, *chanzonetas* und *motetas;* das spanische Orgelspiel verdankte ihm nach Pacheco „Grazie und *primores*“. Jener Guerrera, aus Sevilla (1527 † 99), der Sohn eines Malers, war der fruchtbarste Componist seiner Zeit für Kirchenmusik, besonders Messen, Magnificate und Psalmen. „Es giebt keine Kirche in der Christenheit, die nicht seine Werke besässe und hochschätzte“.

[2]) In dem hier geführten Process zwischen Alten und Jungen fehlt das richterliche Endwort. Aber diess lag ausserhalb des Gedankenkreises der damaligen Kunstgelehrten. Das Recht dessen was die Spanier hier *borrones* nennen, und sonst *manejo libre y magisterioso*, die Italiener *bravura di tocco,* des flotten, unverschmolzenen Pinselstrichs, gründet sich auf optische Beobachtungen, nach welchen gewisse plastische, farbige und Licht-Erscheinungen besser herauskommen, wenn man das Zusammengehn der Theile, Striche und Farben, dem Vorgang im Sehorgan überlässt, statt sie schon im Bilde zu bewerkstelligen, was allerdings der Naturwahrheit entsprechen würde. Es ist also dieselbe Thatsache, auf der der Vorzug der Linienmanier in den graphischen Künsten vor der Crayon-Manier, Schwarzkunst und Lithographie beruht. Diess ist der Grund, weshalb jene Maler sorgfältig vollendete Gemälde nachträglich mit solchen *golpes* übergingen. Da aber abgesehen hiervon Bravour, geistreicher Pinselstrich und drgl. keinen malerischen Werth haben und kein Zeichen höherer Begabung sind, so war der Aerger des Alten berechtigt gegen die, welche Unfertigkeit und künstliche Rohheit zum Kriterium des Genies machten und damit eigentlich der Faulheit nach dem Mund redeten.

ZWEITES BUCH.

DIE JUGENDJAHRE.

(1599—1629.)

Die Familie — Die Lehrjahre — Volksfiguren — Kirchenbilder — Zurbaran und Cano — Die beiden Reisen an den Hof — Die Anstellung — Madrid — Kunstverkehr — Das königliche Schloss — Philipp IV — Olivares — Die Hofmaler — Die „Moriscos“ — Rubens in Spanien — Der „Bacchus“.

Die Familie.

Diego Rodriguez de Silva Velazquez hat das Licht der Welt erblickt zu Sevilla, in demselben Jahre wie van Dyck, 1599, ein Jahr nach Zurbaran und Bernini, zwei nach Sustermans, drei vor Calderon und Alonso Cano.

Er war der Sohn des Juan Rodriguez de Silva und der Doña Gerónima Velazquez, und wurde am 6. Juni in der Pfarrkirche von S. Pedro von deren Cura, dem Licenziaten Gregorio de Salazar getauft. Pathe ist Pablo de Ojeda, aus der Colacion (Pfarrsprengel) der Magdalena. Wahrscheinlich war er am Tag vorher geboren, in dem Hause Nr. 8, Calle de Gorgoja [1]).

Von jeher wurde erzählt, dass der Vater von einer alten Familie Portugals abstammte, die einst hoch in Würden und reich an Thaten für die Krone, nun lange verarmt war, und dass die Grosseltern nach Sevilla gezogen waren (Palomino). Aber erst durch die Veröffentlichung der Aktenstücke aus dem Ordensarchiv von S. Jago in Uclés ist man näher über diese Familie unterrichtet worden [2]).

Diego Rodriguez de Silva und seine Frau Doña Maria Rodriguez kamen aus Oporto nach Sevilla, wo ihnen ein Sohn Juan geboren wurde, der Vater des Malers. Die Mutter war die Tochter des Juan Velazquez aus Sevilla und der Doña Catalina de Zayas, Tochter des Andrés de Buenrostro. Beide Familien wurden zum niederen Adel (*hidalgos*) von Sevilla gezählt, und nach dem Zeugniss Zurbaran's sind in beiden Familiaren des heiligen Uffiz vorgekommen, was als Beweis fleckenlosen Stammbaumes galt; das *Don* ihrem Namen vorzusetzen hatten sie indess kein Recht.

Die väterlichen Vorfahren gehörten zu einem Zweig der in der Provinz Minho e Douro verbreiteten Familie der Silva.

1) Guía de Sevilla 1880, 128.

2) Revista Europea, Madrid 1874. II, 39. 80. 105. 275. 402. Mitgetheilt von Cruzada Villaamil aus dem Archivo histórico nacional in Madrid. Vgl. S. 81 ff.

Nach dem Zeugniss einiger nach der Revolution der Krone Spaniens treu gebliebenen Edlen jenes Reichs lag ihr Stammsitz (*solar*), die Quinta de Silva, acht bis neun Meilen von Porto und drei Meilen von dem Benediktinerkloster Tibães.

Der Ahnherr der Silva's war der Spanier D. Guterre Alderete de Silva, der ein Nachkomme D. Fruella's, Königs von Leon genannt wird. Er half Ferdinand dem Grossen bei der Einnahme Coimbras, und liess sich um 1040 in der Umgegend von Valença nieder, in dem „Thurm", der von ihm *Torre da Silva* heisst. Sein Sohn ist der in der Adelsprobe genannte D. Payo Guterres da Silva, Gouverneur von Portugal für Alphons VI; er war ein Patron des Benediktinerordens und erbaute oder erneuerte das grosse Kloster Tibães (1080) sechs Kilometer nördlich von Braga[1]). Zu diesen Silva's gehören in Portugal viele Adelshäuser, darunter Marquezes und Condes. Die Familie, sagten damals die Zeugen, sei eine der angesehensten des Königreichs; der Marques de Colares nennt einen Matias da Silva, Prebendado der Kathedrale von Braga, die einst mit Toledo um den Vorrang stritt; Pedro da Silva Sampaya, Inquisitor von Lissabon, Pedro da Silva de Paina, Familiar des h. Uffiz u. a. — Uebrigens ist der Name einer der verbreitetsten in Portugal; das Schriftsteller-Lexicon weist unter vielen weltlichen und kirchlichen Autoren auch einige gelehrte Rabbinen Silva auf.

Um das Jahr 1660 lebten in Porto noch Verwandte der Sevillaner Silva's, galten dort als ritterbürtig, und bekleideten demgemäss Ehrenämter, wie das eines Polizei-Commissärs (*vereador*); sie waren Mitglieder der angesehenen Brüderschaft der Misericordia. Carreño erzählte, dass er im Palast einmal einem Calatravaritter Morexon Silva begegnet sei, der den Maler besuchen wollte und sich dessen Vetter nannte.

Der eigentliche Name unseres Malers ist also *Silva*. Ungeachtet dieser an Vornehmheit nichts zu wünschen übrig liess, hat Diego den Namen seiner Mutter, Velazquez, als Hauptnamen angenommen, obwol er sich zu unterzeichnen pflegte: Diego de Silva Velazquez. Aber bereits bei der Taufe seiner Tochter Juana (1619) heisst er im Kirchenbuch Diego Velazquez, und ebenso in der königlichen Ernennung (1623). Wahrscheinlich geht dieser Namenswechsel auf eine Verabredung der Eltern

[1]) Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho Leal, Portugal antiguo e moderno. Lisboa 1862. IX, 365 ff. 576 ff.

zurück: Silva war der Name einer fremden eingewanderten Familie, Velazquez der einer altsevillanischen. Dieser Brauch oder Missbrauch, den mütterlichen Zunamen anzunehmen, ja den des mütterlichen Grossvaters oder Oheims, war besonders in Andalusien verbreitet und veranlasste oft rechtliche Verwicklungen. Der Vater des Dichters Luis de Góngora aus Cordoba hiess Argote. Familieninteresse, zuweilen Eitelkeit waren die Beweggründe. Manche Familien erhielten so „des Hauses Schild und Name" durch die Erbtochter. Oft war das mütterliche Erbe oder Majorat an die Bedingung des Namens geknüpft. In Calderon's *Mañana sará otro dia* verbietet ein zorniger Vater seinem Sohn das Haus, weil dieser, das Erbe der Mutter beanspruchend, nicht nur deren Namen annimmt, sondern zugleich den des Vaters weglässt. War der mütterliche Name der eines grossen Adelsgeschlechtes, so konnte mancher schwer der Versuchung widerstehen, sich Guzman oder Manrique zu nennen. Es wird einmal als Zeichen von Charakter gelobt, dass Jemand den dunklen Namen des Vaters beibehält, während alle seine minder verdienstvollen Brüder den vornehmklingenden der Mutter sich beilegten. Doch giebt es auch Ausnahmen. Der Vater des Malers Juan Antonio Escalante hiess Fonseca.

Der Name Diego Velazquez hatte einen guten Klang von den Tagen der Reconquista und der Conquistadoren her: so hiess der eine jener Cistercienser, welche den Orden von Calatrava gründeten, seiner wird in den Acta Sanctorum rühmend gedacht; ferner der Eroberer und erste Statthalter der Insel Cuba. Der Personenname Velasco, woraus durch die alte Genetivendung der Geschlechtsname Velazquez wird, war in Spanien und Portugal sehr häufig; in den spanischen Bischofslisten kommt *Velascus* zuerst in Leon vor (966. 975). In Portugal, wo er meist *Valasco*, *Valasquiz* lautet (im elften Jahrhundert ein Gil Valasquiz), nimmt er später die durch Ausfall der Liquida verkürzte Form *Vaasco*, *Vasco* an, nach Analogie von *Pelayo*, *Payo*; *Melendez*, *Mendez*; *Venegas*, *Vegas*. Deshalb ist der volle Name Valasco dort selten geworden, aber Vasco hat sich auch als häufiger Vorname behauptet, während Velasco in Spanien nur Familienname ist. Er ist auch im spanischen Künstlerlexikon nicht selten: fünf Velasco und fünf Velazquez. Der merkwürdigste Namensvetter unseres Künstlers aber ist jener *Velascus* in der Signatur des grossen Gemäldes des Pfingstfestes in Santa Cruz zu Coimbra, vielleicht der hervorragendste Maler der altportugiesischen Schule, doch wol nicht identisch mit dem halbmythischen *Grão Vasco*.

Der Ursprung dieses Namens scheint noch nicht aufgeklärt. Die Ableitungen von dem baskischen *bela*, *vela* Rabe, *Velasco* viele Raben[1]; von dem altdeutschen Namen *Wala*, Waller; von dem schon auf dem Concil des Wamba (675) genannter *Vela*, (wovon *Velez*), was nach einigen identisch wäre mit *Vigila*, sind nicht wahrscheinlich oder überzeugend. Wäre die letztere Ableitung richtig, so würde der Name gleichen Ursprung haben mit dem vielleicht ältesten spanischen Malernamen — aus der Zeit der Erobererreiche — dem Mönch *Vigila scriba*, der den Codex von Albelda im Escorial im Jahre 975 geschrieben hat und die darin befindliche Bildnisstafel gemalt; auf ihr kommen neun Büsten, darunter sechs gothische Könige und Königinnen vor[2].

Der Name *Diego* gilt für eine Form von Jago, Jakob; er lautet im portugiesischen *Thiago*, und latinisirt *Didacus*; so hat Velazquez auf einigen Gemälden signirt. Rodriguez ist der gothische Name Roderich.

Die Familie scheint doch nicht arm gewesen zu sein, der Maler hatte schon in Sevilla einen Sclaven, und seine Collegen von dort versichern, dass er nie für Geld gemalt habe. Zurbaran bezeugt, dass sie stets auf dem Fuss von Edelleuten und von ihrem Einkommen gelebt haben, und als solche geachtet wurden[3].

Die Erinnerung an den alten Adel der Familie war wol nicht ohne Einfluss auf seine Lebensziele. Sie erklärt die Sehnsucht nach dem Hof und die für seine Kunst nicht vortheilhaften Bewerbungen um Hofämter. Bei den noch immer herrschenden Vorurtheilen der Adelskaste gegen das Malerhandwerk lässt es aber auch auf die Stärke des Triebs in dem Knaben schliessen, wenn er sich so früh zu dieser Laufbahn entschliesst, wobei die Rücksicht auf materielles Fortkommen gewiss kaum mit in Betracht kam.

Die Lehrjahre.

Ueber den Knaben Diego fehlen die üblichen Vasarianekdoten. Man liest nur, dass er von seinen Eltern mit der „Milch

[1]) J. Francisco de Irigoyen, Coleccion alfab. de apellidos bascongados. Mexico 1809, neu S. Sebastian 1881, 95.

[2]) J. Fernandez Montaña, El códice Albeldense. Museo español de antiguedades III, 510 ff.

[3]) Los padres que conoció los vió siempre tratarse *con mucho lustre y estimacion*, y de los abuelos tiene noticia se tratavan y sustentavan de la misma suerte, Rev. Eur. 107.

der Gottesfurcht" auferzogen sei, und dass er die lateinische Schule *(buenas letras)* besuchte, wo er sich seiner Zeit in den Sprachen und der „Philosophie" nicht wenig hervorgethan habe. Aus seinem späteren Erfolg am Hof zu schliessen, hatte er zeitig nicht nur Latein gelernt, sondern auch das was zu einem Cavalier gehört. „Aber obwol er Trieb, Talent und Gelehrigkeit für jegliche Wissenschaft verrieth, so zeigte er diese Dispositionen doch in weit höherem Grade für die Malerei. Seine Schulhefte dienten ihm als Skizzenbücher *(borradores)*." Man erwartet nun von dem Widerstand des Vaters zu hören, von seiner Geringschätzung der Malerei als der *hidalguia* ermangelnd, und wie dann der Knabe die erste Prüfung seines Charakters, der Entschiedenheit seines Berufs bestanden habe. Allein der alte Silva war freidenkender als Messer Lodovico Bonarroti. Das Schicksal, das sein Wege stets eben machte, hat ihm auch diesen Kampt erspart. „Sein aufgewecktes Wesen brachte den Eltern eine hohe Meinung von seinen Gaben bei." Sie hatten also den Eindruck, dass der Knabe es auf diesem Wege zu etwas bringen müsse, sie konnten nicht widerstehn, „sie liessen ihn seiner Neigung folgen". Von Stund an gab er die andern Studien auf.

Diese frühe Neigung wird durch die Bilder geweckt worden sein, welche er, sobald er die Augen öffnete, in den Gotteshäusern vor sich sah. Aber welche unter den Tafeln des eben vergangenen Jahrhunderts haben die funkelnden braunen Augen des schönen schwarzlockigen Knaben angezogen? Ist er ergriffen gewesen von dem alterthümlichen Zauber jener goldglänzenden Tafeln der Schule des Sanchez de Castro, voll seltsamer und holdseliger Gesichter und curioser Garderobe?[1]). Hat er in dem ehrenfesten Mariscal mit den Seinen zuerst das Wunder des Fortlebens längst begrabener Menschen im Spiegel der Oelmalerei angestaunt? Hat er in Roelas Werken die Macht des Helldunkels geahnt? Man wird es wol nie erfahren.

Die Frage nach dem besten Lehrer war einfach. Personen, denen man in solchen Dingen ein Urtheil zutraute, riethen zu Herrera, der damals, in der Mitte der Dreissige, in voller Schaffenskraft stand. Aber der heftige und rohe Mann scheuchte den feinen Knaben bald fort, und nun schickte man ihn zu Pacheco. Bei diesem hielt er um so länger aus, fünf volle Jahre; dann wurde er sein Schwiegersohn, im Jahre 1618. Nimmt man an,

[1]) N. Sentenach stellt diese Vermuthung auf. La pintura en Sevilla. S. 1885, 30.

dass er ein Jahr bei Herrera blieb, so würde er als dreizehnjähriger (1612) in dessen Akademie eingetreten sein.

Trotz dieser Jugend und trotz der Kürze der Lehrzeit, ist seit Cean die ziemlich allgemeine Annahme, dass er Herrera den ersten Anstoss zu der Malweise verdankte, durch die er in den Annalen der neueren Malerei gross und einzig dasteht. Da Herrera, wie man sagt, die Freiheit der Manier dort entdeckt hat, was liegt näher, als dass Velazquez, das unerreichte Ideal geistreicher Faktur, von diesem *enfant terrible* spanischer Coloristen die Taufe mit dem Geist und Feuer empfing. Es war der immer tiefgehendste erste Eindruck[1]).

Gegen diese Wahrscheinlichkeit lässt sich doch einiges einwenden. Die Aehnlichkeit beider Manieren ist eine ganz allgemeine, vage. Die Freiheit der Hand lag im Zug der Zeit, sie hat schon lange vor Herrera in den Werken des Greco den Castiliern gefallen. In dem ersten Jahrzehnt seiner Meisterjahre ist von dieser „Freiheit des Pinsels" wenig zu sehn. Erst viel später, in Madrid, allmählich, unter besondern Verhältnissen, eigentlich erst in seiner zweiten Lebenshälfte ist er auf jene Vortragsweise gekommen. Zunächst findet man eine eng ans Modell gebundene Zeichnung und harte Plastik, ganz entgegen den lockeren Contouren der aus einer ungestümen Phantasie auf die Leinwand geschleuderten Figuren des Herrera. Seine ersten Werke geben uns den Eindruck einer kühlen, besonnenen, ganz auf Erfassung der sichtbaren Erscheinung in ihren grossen Verhältnissen und besondern Feinheiten gerichteten Künstlernatur. Was konnte einem solchen Lernbgierigen der verwilderte „Michelangelo von Sevilla" nützen, der nur noch namenlose Riesen von undefinirbarem Charakter nach seinem Ebenbilde ins Dasein rief, die in Wolken hausen und von Wolkenlicht umflossen sind. Eine Beobachternatur begegnete hier einem Visionär. Jedenfalls war es ein Glück, dass ihn Herrera abstiess. Ein vierzehnjähriger, der für Ungebundenheit (*soltura*) schwärmt, fängt an wo er endigen sollte. Uns scheint, dass ihm Herrera höchstens genützt

[1]) The principles of his method are to be traced in all the works of his pupil, improved indeed by a higher quality of touch and intention. Ford, Penny Cyclopaedia. Il y contracta l'habitude d'une exécution libre, énergique et fière, qui tranchait avec le faire timide des peintres d'Andalousie, et à force de voir son maître réussir par l'audace, il s'accoutuma lui-même à une manière pleine de franchise et de vigueur. Charles Blanc, Historie des peintres. Velazquez, en quien dió el primer impulso con su titánica fuerza. Sentenach, a. a. O. 54.

hat durch das Beispiel seiner Sittenbilder; da zeigte er ihm eine Nebengattung, wo er seinem natürlichen Hang nachgehen konnte.

Wäre nun der grössere Künstler immer auch der bessere Lehrer, so könnte man hier den figürlichen Ausdruck „vom Pferd auf den Esel" anwenden. Der feurige andalusische Rappe hatte ihn abgeworfen, auf dem vorsichtigen Grauschimmel hat er den langen Weg bis zur Meisterschaft ohne Störung zurückgelegt. Auch Lope in seinem „Lorbeer des Apollo", wo mit lauter Licht gemalt ist, macht letzteren doch zu einem kleinen Licht:

y adonde Herrera es sol, Pacheco estrella.

Verschiedener geartete Männer hat es wol nie nebeneinander gegeben, als diese beiden Francisco's. Jener war ein geborner Maler, ein Maler von Temperament, dieser ein vielseitig gebildeter und begabter Mann, aber so wenig Maler, dass er sich viel mehr einbildete auf die Orthodoxie seiner Werke, als auf das was ihn als Künstler allein hätte bekümmern dürfen. Bei Herrera war damals bereits alles Improvisation, bei Pacheco wurde kein Schritt gethan ohne einen Blick auf die §§ und die Commissionsberathung. Auf den unverträglichen einsiedlerischen Recken folgte eines jener kleinen Männchen, die den Mund nicht aufthun können, ohne eine grosse oder kleine Berühmtheit namhaft zu machen, deren Freund sich nennen zu dürfen sie immer so glücklich sind. Wer, die Augen noch voll von des Schülers lebenathmenden *lienzos* im Museo des Prado, vor des Schwiegervaters hölzerne Heiligen tritt, wird wol mit Richard Ford ausrufen: Gar keinen Einfluss irgendwelcher Art kann Pacheco auf den Stil seines Schülers ausgeübt haben![1]).

Er war damals noch in gehobener Stimmung nach der Vollendung und den vernommenen Lobeserhebungen seines Jüngsten Gerichts (1614). Dann wurde der heil. Sebastian unternommen. Was mag der siebzehnjährige im stillen gedacht haben, als er ihm dabei zusah? Warum war der gute Mann nicht bei jenen kleinen Bildnissen berühmter Zeitgenossen geblieben, statt sich mit seiner schwachen Barke auf diess hohe Meer zu wagen? Später soll er einmal gesagt haben, als man ihm vorwarf, dass er nicht ernstere Gegenstände mit mehr Reiz und Schönheit male, in welchen er Raphael nacheifern könne: er wolle lieber der erste sein in jenem groben Fach als der zweite im feinen[2]).

[1]) Penny Cyclopaedia, Art. Velazquez.

[2]) Que mas queria ser primero en aquella groseria, que segundo en la delicadeza. Palomino III, 323.

Hat er von ihm also nur gelernt, wie es *nicht* zu machen sei? Wie konnte er überhaupt fünf Jahre in diesem „goldenen Kerker der Kunst“, wie Palomino seine Akademie nennt, aushalten? Nur um seiner Rahel willen?

Schon damals gab es manche in Sevilla die da meinten, dass es mit diesem Pacheco nichts sei. Man denke an den grausamen Spottvers auf sein Crucifix, wo die Gläubigen belehrt werden, dass „nicht die Liebe, sondern Pacheco den Heiland so kläglich zugerichtet habe“:

Quien os puso así, Señor,
tan desabrido, y tan seco?
Vos me direis, que el amor,
mas yo digo, que Pacheco.

Herrera, der als Greis in Madrid den Jüngling, den er einst von sich weggetrieben, als Maler S. Majestät wiederfand, scheint Aeusserungen gethan zu haben, die das Verdienst der Erziehung für sich in Anspruch nahmen. Wenigstens kann folgender Protest Pacheco's so gedeutet werden (I, 134). „Da die Ehre des Meisters grösser ist, als die des Schwiegervaters, so war es recht, die Keckheit dessen zurückzuweisen, der diesen Ruhm sich anmassen will, und dergestalt mir die Krone meiner letzten Jahre rauben.“ Er nennt Herrera nicht, aber er hat ihn ja, wie eigentlich auch Roelas, in der mit Personalien sonst so freigebigen Malerkunst auf vielsagende Art todtgeschwiegen. In dem Bildnisswerk, wo Vargas, Campaña und Cespedes ein Denkmal gesetzt wird, fehlen beide.

Um über diesen Punkt ein Urtheil zu erhalten, kommt es aber weniger an auf die Gemälde Pacheco's, als auf seine Lehrmethode (*enseñanza*). Und über diese giebt uns sein Buch glücklicherweise die vollständigsten Aufschlüsse, von den allgemeinen Grundsätzen an bis auf die Technik der einzelnen Pigmente.

Pacheco war, als Lehrer mindestens, kein Pedant. Je weniger er selbst ein schaffender, stilbildender Meister war, desto geringere Gefahr war vorhanden, den Schülern Uniformität aufzudrängen. Ein Kleinigkeitskrämer war er in der archäologischen Etikette; sonst aber freidenkend. Man traut seinen Augen kaum, wenn man ihn am Schluss seiner mühsam zusammengestellten Methodik also vernimmt: „Aber alles was hier gesagt worden ist, und was noch gesagt und bewiesen werden könnte, macht keineswegs den Anspruch, die welche nach dem Gipfel der Kunst ringen,

an diese Gesetze und Wege zu fesseln. Es mag noch andere Methoden geben (leichtere und bessere vielleicht): was wir ausgeübt und in den Schriftstellern bewährt gefunden haben, das schreiben wir, ohne den guten Köpfen Taxe und Schranken zu setzen.“ Pacheco war also ein Lehrer, wie ihn ein reichangelegter Schüler sich wünschen mag.

Zugleich aber hatte ein solcher den Vortheil, eine *strenge* Schule durchzumachen. Wie die grossen Italiener des Cinquecento. „Die Zeichnung ist Seele und Leben der Malerei; Zeichnung, insbesondere der Umriss ist das Schwerste, ja sie hat eigentlich keine andere Schwierigkeit. Hier gilt es Tapferkeit und Beharrlichkeit. Hier haben selbst die Riesen ihr Leben lang zu ringen, ohne dass sie auch nur für einen Augenblick die Waffen ablegen dürften.“ Ohne sie ist die Malerei ein ganz gemeines Handwerk. Ihre Verächter sind Bastarde der Kunst, Schmierer und Kleckser *(empastadores y manchantes).*

Die Spitze gegen die Bravour- und Geniemaler ist hier offenbar. Der Maler soll nach allseitiger Vollendung streben. In den Werken der Meister (er nennt hier nicht bloss die von ihm natürlich über alle gefeierten „Zeichner“, sondern auch Tizian und Correggio) „sieht man das Gegentheil von dem, wonach der Malerpöbel von heute trachtet, nämlich: Viel Zeichnung, viel Ueberlegung und Takt, viel Tiefsinn, Wissen und Anatomie, viel Zweckvollkommenheit und Wahrheit in den Muskeln, *viel Unterscheidung in den Arten des Tuchs und der Seide*, viel Vollendung in den Theilen, in Zeichnung und *Farbe*, viel Schönheit und *Abwechslung in den Gesichtern*, viel Kunst in Verkürzungen und Perspektive, viel Findigkeit (*ingenio*) in der *Anpassung der Beleuchtung an den Ort*, kurz viel Sorge und Fleiss in der Entdeckung und Enthüllung *der* Dinge, die am schwersten zu beherrschen sind“.

Sein phantasieloses Naturell hatte ihn, wie man sieht, auch auf einige ganz realistische Maximen geführt. „Ich halte mich an die Natur für Alles, und wenn ich sie für jeden Theil und ununterbrochen vor Augen haben könnte, um so besser würde es sein“. Er ging deshalb ab von der in Sevilla üblichen Methode, welche die Gewandung nach dem Gliedermann und die Figuren nach plastischen Kleinmodellen zu malen empfahl. Nach Feststellung der Skizze machte er zu allen Köpfen Oelstudien nach ausgewählten Modellen, *die Kleider stets nach dem Leben*, die Extremitäten nach Kreidezeichnungen mit aufgehöhten Lich-

tern. Auch untermalte er das Gemälde im grossen ohne Hülfe der Quadratur, *um die Leichtigkeit nicht einzubüssen.*

Das wichtigste Stück im Colorit ist *das Relief.* Das Bild soll aus dem Rahmen hervorspringen, von nahe und fern lebendig, *und sich zu bewegen scheinen.* Seine Kraft und Rundung übt auf das Auge eine so mächtige Wirkung, dass es selbst für den Mangel so bedeutender Dinge, wie Schönheit (der Verhältnisse) und Farbenreiz (*suavidad*) entschädigen kann. Deshalb geht er so weit, es mit Alberti und Leonardo für den vornehmsten Theil der Kunst zu erklären (II, 9).

Endlich aber räth er, wenn man, nach Beendigung des Elementarunterrichts, als Vorbereitung zum Schaffen, sich in Wiedergaben grosser Maler versuchen wolle, „stets die Manier zu wählen, die zu unserem Naturell und zu unserer Neigung passt, am besten die *eines* Meisters". Also kein Eklekticismus.

In diesen Worten sind Grundsätze niedergelegt, nach denen in der That die Gemälde des Velazquez gearbeitet sind, der hier nach den Worten, nicht nach den Werken seines Meisters that. Einige passen so genau, als hätte er sie selbst geschrieben.

Besonders seine Bemerkungen über Bildnissmalerei verdienen hier einen Platz. Der Bildnissmaler wird, wie der Poet, geboren. Die erste, unentbehrlichste Eigenschaft des Bildnisses ist ohne Zweifel die Aehnlichkeit; aber sie ist künstlerisch ein geringes Verdienst, sie liegt auch im Bereich des Dilettanten. Man soll die Fehler zwar nicht verstecken, aber es auch nicht machen wie die, welche wie toll darauf sind, auffällige Unschönheiten zu betonen. Um ein guter Bildnissmaler zu sein, muss man mehr sein, denn die, welche das Porträtiren ausschliesslich betreiben, pflegen sich nur an einen vagen Gesammteindruck zu halten (*el aire de la persona*); in den Theilen vernachlässigen sie das Individuelle; ihre Stücke haben alle Familienähnlichkeit. Man soll seine Ehre darin suchen, in der guten Manier der Farbe, der Kraft und des Reliefs zu arbeiten; dann wird das Bildniss auch dem mit der Person unbekannten Genuss bereiten; in ihm leben dann beide, das Original und der Maler fort, es verkündet, wer beide waren.

Man nehme ein Zimmer nach Norden. Die Morgenstunden (9—12) sind die besten, wo keine anderweitigen Beschäftigungen uns zerstreut haben. Man wähle die linke Seite, wegen des milden Lichts; die Schattenflecken missfallen den Frauen. Die wahre Nachahmung liegt in der Umrisslinie (II, 134); *ich* kann

einem Bildniss bloss durch die Linie Aehnlichkeit geben. Darauf gründet sich die Musterhaftigkeit der Dürer'schen gestochenen Bildnisse. Auch muss man diese Linie gleich so richtig setzen, dass sie nicht verändert zu werden braucht, und ja nicht die Aehnlichkeit der malenden Ausführung überlassen.

Weniger Bedeutung hat es, dass Velazquez in seinen religiösen Gemälden die zuweilen wunderlichen Vorschriften des Alten meist befolgt hat, z. B. in der Darstellung des neugeborenen Heilandes als Wickelkind, in den vier Nägeln des Crucifix u. a. m. —

Hiernach dürfte W. Bürger doch Recht behalten, wenn er glaubt, dass Velazquez dem Pacheco die Feinheit und Correktheit seiner Zeichnung verdankt habe[1]). Die allgemeine Verkennung dieses Verhältnisses scheint auf einem Vorurtheil zu beruhen. Kritiker, deren Beschäftigung zum Theil darin besteht, aus den Sandschichten der Zeitprodukte die Goldkörner wahrer Kunst „auszuwaschen" und nach dem Werth zu sortiren, erwerben sich durch Uebung des Auges einen Sinn für das Genialische, die Meisterhand, und eine entsprechende Geringschätzung der Eigenschaften, die für Galeriebilder weniger empfehlend sind. Sie glauben, der werdende Künstler bedürfe auch solcher genialischer Lehrer. Die Geschichte zeigt das Gegentheil. Wie wenig glücklich waren oft die grossen Männer mit ihren Schülern und Verehrern, wie erfolgreich die langsamen, methodischen und mechanischen Geister. Die spanische Schule enthält mehrere Beispiele der Art. Luis Fernandez, von dem schon Cean kein Bild bekannt war und den Palomino in seine Malerleben nicht einmal aufgenommen hat, war der Lehrer Herrera's und Pacheco's;

[1]) Ainsi, c'est à l'enseignement du savant Pacheco, son ami et son beau-père, que Velazquez a dû d'acquérir la finesse et la correction de son dessin, si précis dans les mouvemens, si ferme dans les attaches, si expressif dans sa liberté. Trésors d'art en Angleterre. Bruxelles 1860. 122. Obige Zusammenstellung lehrt was von solchen Urtheilen zu halten ist, wie das von Menendez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas II, 584, wo er diese Tractate über die bildenden Künste „pobres, raquíticos y desmedrados" findet, und was noch schlimmer sei, „en tan *palmaria contradiccion* con lo que el arte de aquellas centurias practicaba, guiado sólo por el instinto del genio." Aber wie die Musik ihren Generalbass hat, der sogar in den Bereich der Mathematik fällt, so kann eine Arte de la pintura wenigstens nicht lesbar sein wie die Ars amandi oder eine Aesthetik. Die bildenden Künste haben ein breites technisches und wissenschaftliches Fundament, und Gemälde kann man nicht machen wie Verse und akademische Reden, aus dem Tintenfass oder mit dem puren Instinkt des Genius.

Pedro de las Cuevas (geb. 1568 † 1635), von dem Niemand ein Gemälde gesehen, hat einen grossen Theil der namhaftesten Maler der Madrider Schule in die Kunst eingeführt; und der schwache Juan del Castillo lehrte Murillo, Cano und Moya die Malerei. Wie merkwürdig ist aber hier die Parallele mit Rubens! Den geistreich rohen Adam van Noort, dem er unzweifelhaft künstlerisch verwandt war, hat er bald verlassen, um sich dauernd und eng an Otto van Veen anzuschliessen, den Gelehrten, Poeten, Allegoristen und Gentleman, wo künstlerische Sympathie undenkbar schien.

Wie Liebe und Freundschaft, so beruht auch das Verhältniss von Meister und Jünger neben einem Fond von Gleichartigkeit auf einem Gegensatz. Der starken Ichheit des Genius ist eine überspannte Subjektivität weniger passend, als der mechanische Kopf, die langsame, analytische Natur, welche seinen Drang nach dem Unbekannten an das wolthätige und unentbehrliche Gesetz gewöhnt. Solche vertreten in der Künstlererziehung das allgemeine Element, welches ebenso wichtig, vielleicht wichtiger ist als das persönliche, die Berührung mit congenialen Naturen. Zeichnung und Perspective, Modellirung und Farbentechnik, diess Fundament und die Kernmauer der Kunst, überliefert der gründliche Schulmeister, der geübte Experimentirer. Das Genie wird durch pedantische Zucht nicht geknickt, und ihm genügen zur Entzündung Funken: eine Zeichnung, ein Kupferstich, wie sie überall hinkommen.

Wenn man auch von Pacheco nichts wüsste, der spätere Velazquez würde auf einen Meister von diesem Schnitt schliessen lassen. Nicht nur wegen der allseitig guten Fundirung und der soliden Kenntnisse: auch die Leichtigkeit, das Gleichgewicht der Kräfte pflegt eine Frucht methodischer Gymnastik zu sein.

Von allen frühern Malern in Spanien war dem späteren Velazquez gewiss keiner verwandter, als Theotokopuli. Pacheco hatte ihn im Jahre 1611 besucht, trotz seines Abscheus vor jenen wüsten Skizzen (*crueles borrones*) erkannte er sein Genie an. Die Aeusserung des Greco ihm gegenüber, Michelangelo sei ein guter Mann gewesen, aber malen habe er nicht gekonnt, hat dem jungen Velazquez gewiss zu denken gegeben. Domenico war zu seiner Zeit, in Toledo, als Portraitist ebenso beliebt, wie später unser Diego am Hofe. Es hat sich indess bis jetzt keine Spur gefunden, die über des Malers der *golilla* Ansicht von dem Maler

der *gorguera* Licht gäbe. Bloss in einem spätern kirchlichen Bild sind Anklänge an den Greco zu erkennen. Anders steht es mit dessen Schüler, *Luis Tristan.*

Palomino hat darüber eine Stelle, die wie gute Ueberlieferung aussieht. Nachdem er von Anregungen durch italienische Gemälde gesprochen hat, fährt er fort: „Diejenigen aber, welche sein Auge am wahlverwandtesten berührten, waren die des Tristan, weil dieser eine Richtung hatte, die zu seinem eignen Naturell stimmte, wegen der Eigenheit (*estraño*) der Ideen und der Lebhaftigkeit seiner Erfindungen. Aus diesem Grunde erklärte er sich für dessen Nachahmer und verliess die Art seines Lehrers. Hatte er doch sehr bald eingesehen, dass für ihn eine so laue Malerei und Zeichnung, mochte sie noch so gelehrt sein, nicht passe; weil sie seiner hohen, das Grosse liebenden Natur entgegen war.“ (Museo III, 323.)

Es ist unterhaltend, die durch diese Stellen veranlassten Glossen der Autoren zu lesen, denen, mit einer Ausnahme, Tristan ganz unbekannt war. Einige, wie Cumberland, Viardot, Adolphe Siret, Madrazo u. a. sind so klug, ihn mit einer höflichen Verbeugung abzufertigen. „Das Lob des Velazquez, die Ehre sein Vorbild gewesen zu sein, sind hinreichend, ihm einen dauernden Namen zu sichern.“ Andere, denen es Bedürfniss war, tiefer einzudringen, haben Tristan nach jener Stelle apriori construirt. Wie mag Tristan ausgesehen haben, um dem Velazquez gefallen zu können? Tristan war ein Schüler des Greco, des verwilderten Venezianers; wir werden ihn uns als einen geläuterten, einen zahmen Greco zu denken haben. „Greco, sagt W. Bürger, hat die Technik der venezianischen Schule in Spanien eingeführt, Tristan war gewissermaassen das Medium zwischen ihm und Velazquez.“ Das [vermeintliche] Bildniss im Prado beweist es: „es setzt den Greco fort und lässt den Velazquez ahnen“. In der kleinen Skizze des heil. Hieronymus mit der offen gebliebenen rothen Untermalung, findet er „die freie *touche* und helle Farbenscala“, die ihm Velazquez entlehnt habe. J. C. Robinson erklärt die Notiz für ein Missverständniss des faselnden Schwiegervaters (in dessen Buch aber nicht einmal der Name Tristans vorkommt). Velazquez habe aus den untergeordneten Eigenschaften in den Arbeiten des Tristan zu Sevilla den weit höheren Charakter des Greco schätzen gelernt, dessen Sachen er dann in Madrid sah. Denn sein reifer und vollkommener Stil sei vielmehr auf des letzteren Werke, als auf die seines obscuren Schülers Tristan gebaut.

Stirling endlich, der Tristans Hauptwerk gesehen, hat dessen Art gleichwol nicht ganz zutreffend geschildert. „Wenn auch an Originalität der Erfindung dem Greco nicht zu vergleichen, war er doch ein besserer Colorist —"; aber die ersten guten Arbeiten des Greco enthalten die ganze venezianische Ueberlieferung, von der in Tristan keine Spur geblieben ist. „Velazquez hat von dessen glänzender Färbung gelernt, seiner Palette einige brillante Tinten hinzuzusetzen", — aber kein Maler war, zumal im Anfang, glänzenden Farben so abgeneigt wie Velazquez. Endlich nennt er Tristans Typen vulgär, ja die Madonna roh (*coarseness*); aber man präge sich die feine, anmuthig ernste, huldvolle Maria in den Magiern von S. Clara ein und vergleiche damit die hausbackene Frau in Velazquez gleichnamigem Gemälde im Prado.

Dessen Werke nahmen erst nach seiner Rückkehr aus Italien (1631) allmählich den freien Strich an, in dem man Aehnlichkeit mit Greco finden kann. Bis dahin aber folgte er dem System der Naturalisten. Der junge Maler, der sich mit seinen Altersgenossen dem Chiaroscurismus zuneigte, entdeckte wahrscheinlich in Tristan den einzigen Landsmann, der dieses System bereits befolgte. Und wenn er auf dem Wege nach Madrid Toledo und dessen Kapitelsaal besucht hat, so begreift sich auch die Eingenommenheit des Porträtisten für Tristan. Da von Gemälden des letztern in Sevilla nichts bekannt ist, so wird er ihn erst auf dieser Reise kennen gelernt haben, aber damals hatte er seinen ersten Stil bereits gefunden.

Man sieht auch aus diesem Beispiele, wie die spanische Malerei damals von selbst auf die Spuren der italienischen Naturalisten gekommen ist. Was in Italien nur eine kurze, tumultuarische Kampagne gewesen war, unternommen von Abenteurern, gefolgt von einer ebenso vorübergehenden Invasion bei den anderen Nationen, das wurde, an den Ufern des Baetis, ein „goldenes Zeitalter", das Spanien seine besten Maler gegeben hat. Aber ist dieser spanische Naturalismus durch den Anstoss von Italien her ins Leben gerufen worden? Pacheco scheint es anzudeuten. Er nennt den Ribera denjenigen, „der heute in der Praxis der Farben den Primat behaupte" (II, 84); er führt den Caravaggio, diesen *valiente imitador del natural*, mehrmals auf, und einmal in einer Reihe mit seinem Schwiegersohn. Da wo er empfielt, sich für alles und allezeit an die Natur zu halten, sagt er: „So machte es Miguel Angel Caravacho, und man sieht es an seiner Kreuzigung Petri (obwol es eine Kopie ist) mit

welchem Glück; so machte es Jusepe de Rivera, denn seine Figuren und Köpfe erscheinen neben allen den grossen Gemälden, welche der Herzog von Alcalá hat, lebendig und das übrige gemalt, obwol sie Guido von Bologna zum Nachbar haben [grade wie in der Kasseler Galerie]. Und mein Schwiegersohn, welcher denselben Weg geht, an dem sieht man auch den Unterschied von den andern, weil er allzeit die Natur vor Augen hat" (II, 15 f.).

Von Originalen Caravaggio's, die damals in Andalusien gewesen wären, ist auch sonst nichts bekannt. Der Herzog von Osuna, welcher Ribera aus seiner Dunkelheit hervorzog, hat frühestens nach seiner Rückkehr aus Neapel (1620) dessen Werke nach seinem Familiensitz und in die dortige Colegiata, wo die Familiengruft ist, gebracht. Sie sind noch heute da zu sehn: das Hauptstück ist eine Kreuzigung. Aber Velazquez' in diesem Stil gemalte Epiphanie trägt schon die Jahreszahl 1619, und in Sevilla scheint man Ribera zuerst aus den von Osuna's Nachfolger Alcalá (1631) mitgebrachten Stücken kennen gelernt zu haben. Hiernach kann die Anregung zu dem neuen Stil nicht von Ribera gekommen sein. —

Im ersten Buch sind die Vorbilder geschildert worden, welche die jungen Talente im Anfang des Jahrhunderts umgaben: aber auf dem Weg den sie einschlugen sahen sie sich von allen diesen Vorbildern im Stich gelassen. So leicht wiegen alle Lehren und Muster gegenüber dem Zug und Geist der Zeit.

Belege für diesen Satz kommen in Zeiten grosser Wandlungen des Geschmacks öfter vor als man denkt; ich möchte hier eine allgemeine Bemerkung anknüpfen.

Gewiss ist die Hauptaufgabe auch der Kunstgeschichte, den ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen festzustellen; aber man sollte nicht vergessen, dass es äussere und innere, einzelne und allgemeine Ursachen giebt. Aehnlichkeit, ja Gleichheit des Stils und der Mache, oder gar bloss des Geschmacks und der Gegenstände aufzeigen, heisst noch nicht, den Nachweis eines Zusammenhanges, einer Abhängigkeit erbringen. Zu jeder Zeit liegen, bei räumlich oder national getrennten Schauplätzen, gewisse Darstellungsformen und -Tendenzen, ebenso wie Stoffe, in der Luft und werden, ohne äussere Berührung, von mehr als einem gefunden. Ganz so wie in den Wissenschaften Entdeckungen und in der Mechanik Erfindungen oft von mehreren unabhängig gemacht werden. Jedes Zeitalter vermacht eben dem fol-

genden ein Erbe latenter Kräfte, fortbildungsbedürftiger Formen, beunruhigender Fragen. Deshalb ist die Unähnlichkeit von Künstlern zweier Menschenalter an demselben Ort bei engem Zusammenhang erheblich grösser, als der Unterschied gleichzeitiger an verschiedenen Orten bei völliger Unbekanntschaft. Schüler sehen Lehrern, unter deren Dach sie jahrelang gearbeitet, sobald sie sich auf eigene Füsse stellen, sehr unähnlich; Meister derselben Epoche aus verschiedenen Nationen, die nie von einander gehört, sehen einander oft zum Verwechseln ähnlich. So hat man (um bei dem nächstliegenden zu bleiben) die Werke des Velazquez zuweilen Rubens getauft; und umgekehrt Sustermans, Daniel Crespi, Strozzi, F. Voet, Snayers u. a. Velazquez genannt; die Aehnlichkeit seiner Bildnisse mit Terborch, selbst Anklänge an Franz Hals und andre Holländer ist bemerkt worden; aber noch nie ist ein Sanchez Coello, Greco, Roelas und Herrera mit Velazquez verwechselt worden, der unter ihren Werken aufwuchs. Doch selbst wo eine wirkliche Berührung nachzuweisen wäre, ist damit noch nicht gesagt, dass der eine durch den andern zu dem gemacht worden ist, was er ist.

Diese Bedeutung der Zeit bemerkt man ebenso bei der Masse wie bei den hervorragenden Geistern, nur dass jene ihr unterliegt, diese sie schaffen und beherrschen. Das Neue reisst die Menge hin; Eitelkeit, Leerheit haben stets den Instinkt der neuesten Mode. Die Natur braucht aber auch einige Wenige, um Neues aufs Tapet zu bringen und von ausgefahrenen Bahnen abzulenken. Diese stattet sie sich besonders aus und vergisst nicht, ihnen jene starkgefügte Persönlichkeit, jene Initiative zu geben, welche sie vom Zufall (über den sie nicht Herr ist) soviel als möglich unabhängig macht. Diese Kraft der Initiative ist was man Genie nennt. Das sind die Menschen, welche wegen ihrer grossen, auf ihrer Person beruhenden Wirkung allein eine besondere Geschichte verdienen.

Dieses Genie ist also nicht erworben, nicht durch ein glückliches Zusammentreffen äusserer Umstände hervorgebracht. Womit noch nicht gesagt ist, dass es etwas Uebernatürliches sei, nicht einmal, dass es sich von den übrigen qualitativ und nicht bloss gradweise unterscheidet. Aber wie selbst das blosse Talent auch ohne alle äussere Aufmunterung, ja in der leersten und feindseligsten Umgebung sich Bahn bricht, so werden dem Genie Lehrer und Vorbilder seine Richtung weder geben noch es ablenken von seinem vorherbestimmten Ziel. Wenn es auch in

zeitlicher und örtlicher Gestalt erscheint, es selbst ist kein Product der Zeit und Umgebung. Die letztere liefert nur die Elemente, aus denen sich der Charakter aufbaut. Diese Hauptursache verliert man beim Schürfen nach kleinen Ursachen oft aus dem Auge.

Der äusseren Einwirkungen sind unendlich viele, der Zahl und Art nach. Wer sich nun die Mühe nimmt, die Umgebung eines Mannes auf die Möglichkeit dieser Einflüsse zu studiren, der wird, wenn er etwas von Induction gehört hat, auch die Erscheinungen mit in Rechnung zu ziehen haben, an welchen der Werdende gleichgültig oder ablehnend vorübergegangen ist. Die Abwägung von Anziehung und Abstossung wird darauf führen, dass hier eine gewisse Entschiedenheit der Wahl und der Widerstandskraft vorliegt, die annehmen lässt, dass er auch diejenigen, deren Einwirkung er sich überlassen hat, nur ausgezeichnet hat, eben weil sie mit seiner ursprünglichen Richtung übereinstimmten.

Gewiss, der Historiker hat Einflüsse und Aneignungen in der Erzählung der Lehrjahre mit Fleiss aufzusuchen; aber zeitgemäss dürfte wol der Rath sein, den Eifer in der Entdeckung obscurer Ascendenten glanzvoller Grössen etwas zu mässigen.

Monographisten arbeiten dadurch oft ihrem eigenen Interesse entgegen, indem sie den Punkt übersehen, der mehr als alles andere ihren Heros erheben würde. *Être maître*, sagte W. Bürger, *c'est ne ressembler à personne.* Man sollte also bei wirklichen Meistern eigentlich an Niemand erinnert werden — statt an alle. In dem vielverzweigten Gewächs der Kunst lassen sich freilich für jeden Zug irgendwo Anknüpfungspunkte entdecken, und wer sich darauf verlegt, wird, bei gutem Willen, selbst bei einem Bonarroti, soviele finden können, dass der gläubige Leser zuletzt ausruft:

„Was ist nun an dem ganzen Kerl Original zu nennen?“

Man sollte sich aber erst über die Erfordernisse eines Beweises verständigen, wozu mehr gehört als „an etwas erinnert“ zu werden; auch wird man finden, dass die wirklichen Entlehnungen meist gegenständliche oder nebensächliche Einzelheiten betreffen.

Jemehr es aber gelingt, einem Meister wirklich nahe zu kommen und ihn durch unermüdliches Fragen zum Sprechen zu bringen, desto strenger erscheint er in seinen Werken wie in eine eigene Welt eingeschlossen. Um mich scholastisch auszudrücken, jenes Allgemeine von Stamm, Schule und Zeit, das er von andern hat, mit andern theilt und auf andere vererbt, ist nur sein secun-

däres Wesen (δεύτερα οὐσία), das Individuelle, Idiosynkrasische seine erste Substanz (πρώτη οὐσία).

Das Merkmal des Genius ist also die Initiative; aber Manche scheinen ihre Arbeit für misslungen zu achten, wenn sie, selbst bei einem Raphael am Ende, einen Rest übrig behalten, wo die Kette abbricht. Teniers muss durch Rubens auf seine Bauernstücke gekommen sein; dem fruchtbarsten Genremaler, gewiss also einem von Haus aus, wird nicht soviel Spontaneität zugetraut, um in Scenen, die er stets vor Augen hatte, die malerische Brauchbarkeit mit eigenen Augen herauszufinden!

Jemand kann einen ihm verwandten Lehrer bekommen, aber er hätte seinen Weg so ziemlich gemacht auch ohne ihn. Zuweilen findet er ihn nicht. Dann macht er die Schule durch und übt seine Kräfte; aber diese Lehrjahre fördern nur den Drang, seine eigene Art des Sehens und Bildens zu reifen. Das durch den Widerspruch geschärfte Bewusstsein seiner Eigenart ist dann die werthvollste Gabe, welche der Schüler dem Lehrer verdankt. Auch wo kein Widerspruch erregt wird, muss, je ursprünglicher die Persönlichkeit, je ausgiebiger die erfinderische Kraft, um so heftiger die Ungeduld sein, bloss zu wiederholen, desto rascher wird er das Dargebotene verbrauchen und nicht ruhen, bis er, im Bereich des Möglichen, das gefunden hat, was sich zu dem Früheren verhält — ungefähr wie die Complementärfarbe.

Vielleicht macht ein solcher Jüngling sogar sehr viele und ausgedehnte Reisen im Reich seiner Kunst, und sieht da noch mit ganz anderen Augen wie unser einer. Aber nicht um sich seine Kunst zusammenzulesen. Er erfährt hierbei Einwirkungen, aber es sind im Grunde nicht hervorbringende, sondern Gelegenheitsursachen (*Causae occasionales*), welche sein ursprüngliches und unveränderliches Wesen zum Hervortreten reizen. Dieses wird auch sobald er als Meister auftritt, alsbald klar und deutlich sich zeigen (sonst besässe er überhaupt keins). Es wird auch durch die nachfolgenden Wandlungen, die bedingt sind durch Alter und wachsende Beherrschung der Werkzeuge nicht wesentlich geändert werden; daher die secundäre Bedeutung der sogenannten Entwicklungsgeschichte.

Wenn man nur die Augen aufmacht, wird man diese Ansicht wol im Leben aller grossen Maler bestätigt finden, nicht bloss bei Michelangelo's und Correggio's.

Wol kaum einer unter ihnen hat die Grössen der Vergangen-

heit soviel studirt und sogar kopirt als Pietro Paolo Rubens. Dennoch wird man kein Element seiner Malweise (ich sage nicht, einzelne Figuren und Motive) aufzeigen können, das er nicht von Haus aus hätte. Was ihm Italien und die Antike gegeben haben könnte, wäre ein Zug der Freiheit und Grossheit: aber man braucht nur den Kopf des Mannes anzusehen, um zu fühlen, dass er gerade diesen Zug mit auf die Welt gebracht hat. Andere haben diess erlangt auch ohne Italien, wie Murillo, unter trocknen Pedanten. Der italienische Formenadel hat seinen derbsinnlichen Geschmack nicht gemässigt, sind doch in den ersten Jahren nach der Reise seine Gestalten am brutalsten. Wenn etwas in Italien damals die Maler bestrickte, selbst die Bologneser trotz ihres Schulhasses, so war es die Manier der *tenebrosi*; Rubens hat sie mit Interesse betrachtet und studirt, aber sie haben ihn von seinem diametral entgegengesetzten Licht- und Farbengefühl nicht abgelenkt. Tizian, den er dutzendweise kopirt hat, ist er nur im vagsten Sinne verwandt, im Grund ganz andren Geistes: von demjenigen Italiener aber dem er am ähnlichsten ist, Barocci, kommt in seinem Nachlass nichts vor, obwol er seit Goltzius in den Niederlanden wolbekannt war und nachgeahmt wurde.

So wird auch das Neueste, ästhetisch werthvolle, künstlerisch einnehmende, dem jungen Mann, und wäre er so lernbegierig wie Raphael, nicht ein einziges Element zuführen, das nicht in seiner *vis repraesentativa universi* präformirt wäre. So ist z. B. Melozzo mit seiner Horizontalperspective, die auf norditalienischem Boden entsprungen war und dort ziemlich unabhängig von Lombarden und Venezianern gepflegt worden ist, an Raphael, trotz seines universellen Zugs und, obwol er die bewundernswürdigen Fresken in SS. Apostoli vor Augen hatte, spurlos abgeglitten. —

Wie jede Kunst ausser ihren stets wechselnden geschichtlichen Bestandtheilen auch einen unveränderlichen Kern hat, weil sie in der unveränderlichen Natur unserer Sinne und in der ebenso unveränderlichen der Erscheinung begründet ist, so hat sie auch gewisse typische Strahlenbrechungen, denen typische Organisationen der Künstler entsprechen. Diese kehren zu allen Zeiten wieder, wo der stets und überall vorhandene Keim des Kunsttriebs Raum und Luft bekommt, ziemlich ähnlich unter den verschiedensten Bedingungen. Von jeher hat man Doppelgänger moderner Maler in den griechischen zu sehen geglaubt, obwol die letzteren nur aus mageren Berichten bekannt sind.

Dieselbe Erscheinung zeigt sich auch sonst in der Geschichte des menschlichen Geistes. So treten gewisse Grundformen philosophischer Erklärung der Welt und die ihnen entsprechenden Intelligenzen überall hervor, wo philosophirt wird, unter den disparatesten Verhältnissen, in Griechenland, Indien, im arabischen und christlichen Mittelalter, in der neueren Zeit, selbst in der jetzigen Naturwissenschaft. Sie sind in der Beschaffenheit der Welt und des menschlichen Verstandes begründet, und können nicht aus zufälligen zeitlichen und biographischen Umständen abgeleitet werden.

Es ist als ob die Natur jene ausserordentlichen Organisationen im Vorrath hätte und wenn sie sie braucht, in die Zeit hineinwürfe. Oft ähneln sie sich wie Geschwister, obwol sie durch Jahrtausende getrennt sind, während sie denen, unter welchen sie aufgewachsen sind, die ihnen Meissel und Pinsel in die Hand gegeben, fremd sind. Sie gleichen Gestirnen, die sehr weite Bahnen durchkreisen und erst nach Jahrhunderten wieder in die Erdnähe kommen.

Volksfiguren.

Von den ersten selbständigen Versuchen des jungen Malers stehen im Buche seines Schwiegervaters einige Nachrichten. Der vorsichtige Mann wird über seinen ehemaligen Schüler, jetzt angesehenen Hofmaler, gewiss nichts gedruckt haben, was diesem nicht aus der Seele geschrieben war. Die Bemerkungen Pacheco's beziehen sich auf die *Bodegones*-Malerei.

Diese war gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts in Sevilla aufgekommen, und wol nicht bloss ein Erzeugniss des steigenden Luxus. Es sind Scenen aus der Wirthschafts- und Küchensphäre, Strassenfiguren, aber mit starker Betonung des Elements des Stilllebens: Küchengeräth, Esswaaren, todte Vögel und Fische. Der wiederauflebende Trieb, der Sichtbarkeit näher auf den Leib zu rücken, führte die Maler auf Studien nach dieser ihnen am bequemsten gelegenen „Natur", und aus den Studien wurden „Stücke". Fünfzig Jahre früher waren die Holländer so zu ihren *Keucken*- Stücken gekommen, Pieter Aertsen war nach Van Mander auf diesem Wege Meister in der Farben-

mischung geworden[1]). Auch der Bildnissmaler Michel de Mierevelt soll damit angefangen haben. Mit welchem Behagen man das Treiben der niedern Klassen beobachtete, zeigt die oft bis zum Läppischen und Unflätigen gehende Kleinmalerei der Schelmenromane. Ihr gleichzeitiges Aufkommen ist gewiss nicht zufällig. Im Geburtsjahr unseres Malers war das erste und beste Werk dieser Art erschienen, der Guzman de Alfarache des Sevillaners Mateo Aleman (wenn man von dem kleinen Vorspiel, dem Lazarillo de Tormes des Mendoza (1553) absieht). Ihm folgte 1605 die Picara Justina des Perez de Leon, der Marcos de Obregon des Vicente Espinel (1615) und viele andre. Wer die Erlebnisse des unsterblichsten aller Ritter in den *Ventas* der Mancha und unter den Hirten der Sierra morena hätte malen wollen, würde in diesen Bodegones ein Vorbild gefunden haben. Wer in dortigen Dörfern campirte, kann noch heute ihre Originale sehen und hier den unverfälschten Geschmack altspanischen Wesens geniessen, zu dem er, nach allen Qualen der Gegenwart, mit um so mehr Behagen in der Erinnerung zurückkehrt.

Die Cabinetmaler des siebzehnten Jahrhunderts in Niederland waren Virtuosen, die sich an ein reiches Publikum von lockern Sitten und sehr feinem Geschmack wandten; die Komik ihrer Bilder beruht zum Theil auf dem Kontrast des Gegenstandes mit der unendlichen, und doch so geistreich versteckten Kunst. In jenen spanischen Sittenbildern fällt zunächst nur die blanke nüchterne Wahrheit auf. Von Majolicaschüsseln mit Metallreflexen, Silbergeräth und Kunstschränken ist nichts darin zu spüren. Sie sind mehr den ältern niederländischen Sachen des Brueghel, des Beukelaer, jenes Aertsen verwandt, in welchen das Volksleben gröber und reizloser, aber unmittelbarer und bunter erscheint, als in der jüngeren Schule.

Der alte Herrera hatte diese *bodegoncillos* seinen Söhnen gelehrt. Der eine, *el Rubio*, zeichnete auch Figürchen in der Art Callot's; der später als Kirchenmaler berühmt gewordene Francisco machte sich sogar in Rom einen Namen mit seinen Fischstücken; er hiess dort der Fischhispanier *(lo Spagnuolo delle pesce)*. Die Altgesinnten sahen sauer auf diese plebejische Kunst, und widerlegten die Maler der Fischmärkte bereits

[1]) Hij heeft hem begheven te maken *Keuckens*, met allerley goet en cost naet leven, so eygentlijck alle de verwen treffende, dat het natuerlijck geleeck te wesen: met welck veel te doen, hij wel den alder vasten Meester in zijn *verwe vermenghen oft temperen* is geweest, di men oyt heeft ghevonden. Het Schilder Boeck. *f.* 162 D.

durch das Citat des griechischen Pyreikos, genannt der Ryparograph. Denn auch die gelehrten Kunstliebhaber Spaniens wussten damals oft mehr Bescheid in den Annalen der griechischen Malerei, als zu Hause, wie Guevara's Schrift beweist. So dachte eigentlich auch Pacheco[1]), aber dann fiel ihm sein lieber Diego ein und er setzte besänftigend hinzu: „Sind denn diese *bodegones* für gar nichts zu achten? Nein, sie sind gewiss sehr zu achten, d. h. wenn sie gemalt sind wie Velazquez sie malte, der sich durch dieses Fach so hoch erhob, dass er Niemanden sonst neben sich Platz liess. Sie verdienen hohe Schätzung; denn mit diesen Elementen (*principios*) und mit den Bildnissen fand er die wahre Nachahmung der Natur und ermuthigte viele durch sein mächtiges Beispiel Nämlich die *Figuren* müssen tüchtig gezeichnet und gemalt sein, und ebenso lebendig erscheinen wie die todte Natur; dann bringen sie ihrem Künstler höchste Ehre."

„Er hielt sich einen Bauernjungen als Lehrling *(aldeanillo aprendiz)*, der ihm gegen Bezahlung als Modell diente, in verschiedenen Geberden und Posituren, in Weinen und Lachen, mit allen erdenklichen Schwierigkeiten. Nach dem zeichnete er viele Köpfe mit Kohle und weiss gehöht auf blaues Papier, und ähnliche nach vielen anderen Eingeborenen *(naturales)*. Dadurch gewann er seine Sicherheit im Treffen".

Das Hauptgemälde dieser Klasse, das zuerst berühmt und zu den Meisterwerken gerechnet wurde, war

Der Wasserträger von Sevilla.

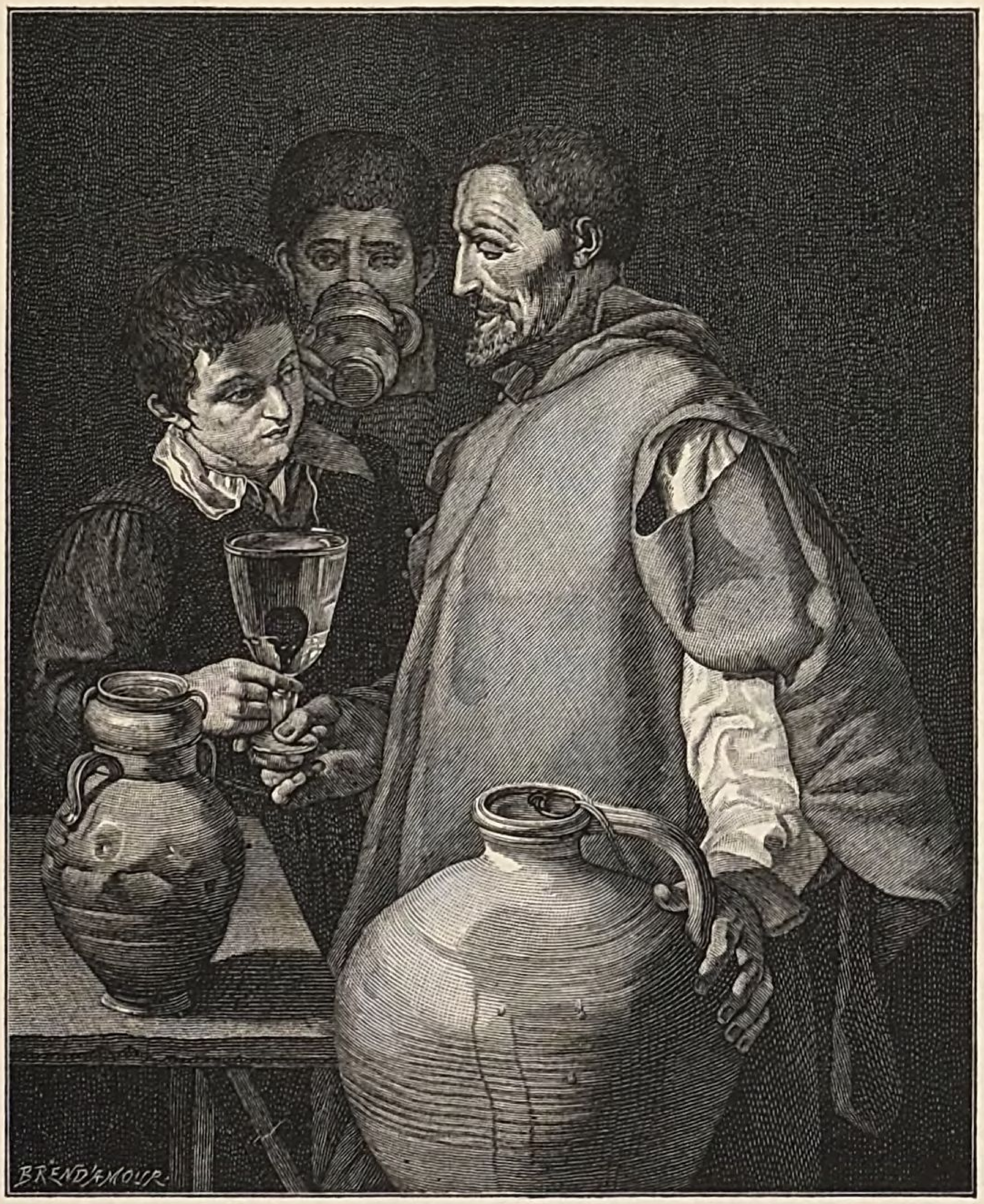
(42" × 31½".)

Er brachte diess Bild mit an den Hof, und bei der Einrichtung des neuen Lustschlosses Buen Retiro[2]) wurde es zum Zimmerschmuck dort ausersehen. Später wanderte es in den

[1]) Figuras ridiculas nennt er sie, con sujetos varios y feos para provocar la risa. II, 125. „Die Kunst an und für sich, sagt Goethe, ist edel, deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt, und so sehen wir die grössten Künstler mit Kühnheit ihr Majestätsrecht ausüben."

[2]) Ottra de Vara de alto y ttres quarttas de ancho con un rettrato de un *Aguador* de mano de Velazquez llamado el dho aguador *el corzo de Seuilla* con marco dorado y negro tassada en diez doblones. Testamentaria de Carlos II. Buen Retiro 1700.

neuen Bourbonenpalast; hier sah es 1755 der Italiener Caimo im „Saal der Serenaten", nebst vielen andern Werken des Meisters; es war damals das gefeiertste[1]). Auch Mengs erhob die künstlerische und biographische Bedeutung des Bildes[2]). Man könne darin sehn, „wie sich Velazquez in seinen Anfängen der Nachahmung der Natur unterwarf, indem er alle Theile vollendete



Der Wasserträger von Sevilla.

1) Ma soprattutto vien celebrato il Quadro del Vecchio che porge da bere a un fanciullo, disegnato, e colorito finissimamente. Lettere di un vago italiano I, 152 f. Pittburgo.

2) Il quadro dell' Acquajolo di Siviglia fa vedere quanto il pittore si assoggettò ne' suoi principj alla imitazione del naturale, col finire tutte le parti, e dar loro quella forza che gli pareva vedere in quella, considerando la differenza essenziale che è tra le parti illuminate e le ombre; cosicché questa medesima imitazione del naturale lo fece dare un poco nel duro e nel secco. Mengs, lettera a d. A. Ponz. 51.

und ihnen diejenige Kraft gab, die er in ihnen zu sehen glaubte, durch die wesentlichen Unterschiede von Licht und Schatten". Dieses Urtheil des „grössten Malers des Jahrhunderts" erhöhte das Ansehen des Gemäldes, es wurde unter den schönen Stich von Blas Amettler gesetzt. Desshalb (oder weil die Hauptfigur sein Landsmann war) packte es Joseph Bonaparte, als er aus Madrid floh, mit zu den bourbonischen Kleinodien und dem Gethsemane des Correggio. Nach der Katastrophe von Vitoria schenkte beide Ferdinand VII dem Herzog von Wellington; sie befinden sich in Apsley-house.

Die Figur des „Corsen" war gewiss in Sevilla sehr bekannt, und der junge Mann, der seine Brauchbarkeit als Modell bald heraushatte, mochte ihm manchen Maravedi zugewendet haben, um ihn für seine Absichten geschmeidig zu machen.

Seit der „*Asistente*" D. Francisco Zapata, Graf Barajas im Jahre 1574 aus dem ungesunden Sumpf Laguna die „Alameda des Herkules" geschaffen hatte mit ihren Brunnen und Alleen, hatten sich die grossen Nachtpromenaden zu Wagen und zu Fuss hierhergezogen; bei Festen spielte da eine Kapelle von Bläsern und Hoboisten[1]). Die Besprengung des Lustortes im Sommer wurde dem Corps der *Aguadores* übertragen, unter denen ein eigener Alguazil Friede und Ordnung hielt. Die Leute waren meist Franzosen, welche der amerikanische Verkehr dorthin zog, unsrer war ein Corse. Für ihre Dienste erhielten sie die Erlaubniss das Wasser das ganze Jahr über in die Wohnungen zu bringen. Es geschah in grossen Steinkrügen auf Eseln. Das vortreffliche Wasser kam in Röhren aus dem „Brunnen des Erzbischofs", so genannt von dem Garten an der alten Strasse nach Cordoba, eine viertel Meile vor der Stadt, der dem Prälaten Don Remondo gehört hatte[2]).

Zum vollen Eindruck des Bildes gehört die associative — patriarchalisch-orientalische — Köstlichkeit des reinen Quellwassers im wasserarmen Andalusien mit seinem afrikanischen Sommer. Unser Corse, ein fünfziger, steht vor einem Tischchen, und legt die breite Hand an den Bauch seines grossen Wasserkrugs. Der Korkstöpsel hängt an einer Schnur. Mit der Rechten hält er

[1]) Ein treues und hübsches Bild des Treibens bei Tage giebt ein Gemälde der Alameda bei dem Earl of Clarendon, das aus der Zeit, aber nicht von der Hand des Velazquez ist.

[2]) Zúñiga, Anales IV, 65. Mme. d'Aulnoy, Relation du voyage d'Espagne. A la Haye 1692. II, 76.

das schöne gefüllte Kelchglas am Fuss, das ein feiner blonder Knabe, seitwärts über den Tisch vorgebeugt (ein Lieblingsmotiv) am Hals fasst. Zwischen beiden taucht im Schatten ein gleichaltriger aber schwarzhaariger Trinker auf, das Gesicht halb in einer Irdenkanne begraben.

Dieser Wassermann ist ein starker, soldatisch aussehender Kerl, mit hochgewölbter Brust, von strammer Haltung, was durch die Profilansicht recht zur Geltung kommt. Der grobe braune Kittel fällt faltenlos, fast kegelförmig; die weiten Aermel hat er abgestreift, und der Hemdsärmel beweist, dass er auf saubres Leinen hält[1]). Das lederfarbene Gesicht hat trotz des an Wange und Hals gesammelten Fetts etwas hartes, starres; starke Stirn mit zwei Lagen Höker, kleines tiefliegendes, schmalgespaltenes Auge, eine fast gerade, breitrückige, spitze Nase, eingezogener Mund und keilförmiger Bart um den Mund — das ist das Profil.

Man denkt bei dieser Gestalt an Steinbilder in der Spitzbogennische einer Familienkapelle; wie gut trüge diese Brust den Stalhpanzer, fasste diese mächtige Hand Schwert — oder Geissel. Die Ebenbilder jener Steinschläfer findet man ja selten bei ihren heutigen Namenserben, zuweilen aber unter den Nachkommen ihrer ehemaligen Leibeigenen.

Mit diesem starren, bronzenen, durch das von links einfallende Licht scharf beleuchteten Profil kontrastirt die elastische Figur, das edle doch noch weiche Gesicht des hübschen Knaben, mit seinem Streiflicht und Reflexlicht und der Grazie der verkürzten Seitenneigung.

Diess erste durchaus originelle Werk ist noch ganz nach dem System der Herausführung der Figuren aus dunkler Tiefe ans Licht gearbeitet. Scenerie ist nicht vorhanden, der Grund finster. Das Ganze macht den Eindruck eines *tenebroso*, aber Schatten und dämmerhafte Partien sind etwas stumpf geworden infolge der in dieser ersten Zeit noch verwandten Okergrundirung. Alles trauert unter einem dicken Firniss. Im Licht ist die Behandlung rein und stark pastos: die Züge des vollen Pinsels im Gesicht des Corsen sind plastisch, wie bei Spagnoletto. Diess wettergebräunte Gesicht ist in einem Lederton, ohne alle Farben-

[1]) Die Beschreibung Palomino's (Museo III, 322) ist ganz phantasirt: zerissener Kittel, durch den man Brust und Bauch sieht: con las costras, y callos duros y fuertes. So zerlumpt erscheint der Aguador in Manuel de la Cruz' Costümbildern, hier trägt er den Krug auf dem Kopf.

nüancen. Die breite, sichere, mit möglichst wenigen Zügen modellirende Malführung ist bereits vollkommen da.

Obwol das Detail so sparsam ist und durch Farblosigkeit und Wertlosigkeit des Materials wenig anzieht, so wird es doch gefallen durch die absolute Wahrheit in Form, Textur und Ton. Z. B. des Kittels, der wol ein halbes Leben lang Sonne und Regen mitgemacht hat, des Holztisches, des gelben Krugs mit den Kreislinien von der Drehscheibe her und den weichen Dallen, vielleicht zur Befestigung irgend eines Rings; des spiegelnden Crystallglases. Nichts ist malerisch müssig: die mächtige Rundung des Krugs dient als Abschieber; der Kelch, der Hemdärmel als Lichtsammler und Lichtreflectoren vor den dunklen Flächen.

Wie hoch solche *Bambochadas*, selbst wenn sie wenig mehr als Studien waren, geschätzt wurden — als Reliquien des grossen Meisters, geht aus den ausführlichen Beschreibungen hervor, deren sie Palomino werth gehalten hat (Museo pictorico III, 322).

„Zwei Arme, die an einem dürftigen Tischchen speisen, darauf verschiedene Irdengefässe, Orangen, Brod u. a., alles mit merkwürdiger Sorgfalt beobachtet.“ Dies ist vielleicht das andere Bild in Apsley-house; es scheint eine Studie in verkürzten Gesichtern. In einer kahlen, schwarzen Spelunke sitzt ein junger Mensch, in verlorenem Profil, eine braune Schale, die vielleicht einen Rest Chokolade enthält, an den Mund setzend; sein Gefährte, den Kopf auf dem Arm, scheint über dem Tisch eingenickt. Es ist eine Küchensiesta nach beendigter Mahlzeit und Reinigung des Geschirrs. Ein Krug mit Apfelsine darauf, ein umgestülpter Mörser, ein Teller, drei Untertassen über einer umgestürzten Schale, grüne Glasflasche mit Strohmantel. Die völlig reizlose Scene ist in einem erdig dintigen Ton breit und bestimmt hingesetzt[1]).

„Ein schlechtgekleideter Junge, der Geld zählt und mit den Fingern rechnet, dahinter ein Hund, verschiedene Fische auf dem Tische beschnüffelnd; dabei ein römischer Kohlkopf (*lechuga*) und ein umgestürzter Kessel; links ein Bazar mit zwei Tischen, darauf Häringe, Brot auf einem weissen Tuch; auf dem andern zwei weisse Teller und ein grünglasirter Oelkrug.“ Dieses Stück muss

[1]) Das Inventar von 1772 erwähnt im Retrete del Rey neben einem Teniers: Una pintura que significa una mesa, con su Bagilla y un canturo; y dos medias figuras sentadas á ella; de vara y tercia de largo, y vara escasa de cayda; original de Velazquez. Ponz Viage VI, 35. Obiges Bild nach Curtis 30″ × 50″.

etwas gutes gewesen sein, denn es war bezeichnet, aber damals schon sehr mitgenommen.

Im dritten sah man einen bedeckten siedenden Topf über dem Kohlenbecken, nebst viel Küchengeräth, dabei stand der Küchenjunge mit einem Krug in der Hand und einer Weiberhaube (*escofieta*) auf dem Kopf, „eine sehr lächerliche Figur".

In der Sammlung des Violinisten Mauro Dalay, den Elisabeth Farnese nach Spanien mitgebracht hatte, von wo er 1731 nach Parma zurückkehrte, war ein Stück mit zwei Facchinen an einem Tisch, es kostete damals 30 Dublonen[1]. Marie Louise schenkte Goya den „Jungen Suppe essend"; dies Bild wurde mit der Sammlung des Stechers V. Peleuqer 1867 im Hôtel Drouot für 2930 Francs verkauft.

Die Alte mit dem Eierkuchen.

(39" × 46")

Ein dem Aguador ebenbürtiges, eigentliches Küchenstück ist neuerdings zum Vorschein gekommen, und aus der Sammlung J. C. Robinson's in die von Mr. Francis Cook zu Richmond übergegangen: die alte Frau bei der Bereitung des Eierkuchens (*tortilla*). Vielleicht ist diess das dritte von Palomino erwähnte Bild, wenn man ihm eine Ungenauigkeit in der Beschreibung nachsehen will. Die Hand des Meisters ist nach der völligen Uebereinstimmung mit dem „Wassermann" unzweifelhaft.

Das Gemälde giebt uns einen deutlichen Einblick in des jungen Mannes Gesinnung, Verfahren und Können. Wol noch nie bis dahin hatte ein Spanier sich zu einem so anspruchlosen Gegenstand herabgelassen. Die enge, rauchgeschwärzte Küche, das bescheidenste Geräth einer andalusischen Bauernwirthschaft, die wenigen Gaben der Natur, deren der mässige Südländer bedarf, eine steinalte Bäuerin und ein hässlicher Küchenjunge. Diese bodega sieht mehr der magern als der fetten Küche des alten Peter Brueghel ähnlich.

Die Hauptfigur, die Frau, steht, im Profil, vor dem rothen Topf über dem Feuer, in dem zwei Eier brozeln, ein drittes hält sie in der Linken, und in der Rechten den Rührlöffel. Sie blickt horchend, mit offenem Mund, auf den Knaben, der wahrscheinlich über seinen Einkauf berichtet. Diese Gestalt wird dem Gast spanischer Posaden nicht fremd sein. Es ist eine jener in der Arbeit

[1]) Campori, Cataloghi 623.

alt gewordenen, rastlosen, immer grollenden und klagenden Frauen, die aber, im Grunde vom besten Temperament, fast mütterlich des Fremden sich annehmen, sein unverständliches Spanisch laut verhöhnen und sein Nomadenleben bejammern. Eingesunkene Augen mit abgehetztem Blick, unter der freien Stirn kurze krumme Nase, lange Oberlippe, die Farbe noch brauner durch die weisse *toca*. Der Knabe hat einen afrikanischen Typus: kurze unten vordringende Stirn, starke Backenknochen, gepletschte Nase, aufgeworfenen Mund, zurückweichendes Kinn, alles durch Oberlicht nicht vortheilhafter. Aber es ist ein ordentlicher, reinlicher Bursch, die Haare über die Stirn gekämmt und grad abgeschnitten; die kupfrigen Hände gut geformt.

Ganz ebenso wichtig wie das Personal war dem Maler das Inventar seiner Küche, in nüchternem weissem Tageslicht sich präsentirend. Der blanke Messingmörser mit dem Stösser auf dem Küchentisch, das gelbglänzende Kupfergeschirr, ein Teller mit Zwiebeln, spanischem Pfeffer und Messer, der rothe Wein, die braune Oelkanne mit dem grünen Glasurmantel, der weissglasirte Topf mit den blauen Blumen, die Waage und das Strohkörbchen an der Wand, die Melone u. s. w. — das Alles ist mit dem Ernst eines Stilllebenmalers wiedergegeben. Die Behandlung ist bei aller prosaisch fleissigen Accuratesse keineswegs kleinlich; ein sicherer, voller Pinsel setzt Contour und Fläche in wenigen Strichen hin. Nichts hat der Maler hinzugethan. Da ist keine präparirte Beleuchtung (das Feuer hätte die schönste Gelegenheit geboten), nichts vom Haut-goût raffinirter Gemeinheit und Unsauberkeit, nichts von geschäftsmässigen Modellen oder malerischen Atelier- und Costümfiguren, nichts von Herablassung: bloss Ehrlichkeit. Es ist ein Stückchen Wirklichkeit, das aber einen Kreis von Eindrücken, Erinnerungen an Land und Leute ausstrahlt.

In derselben Galerie wird noch ein anderes Stück, der Bettler mit der Weltkugel, dem Meister beigelegt — diesmal irrig. Ein alter Saufbruder setzt, uns anlachend, seinen vierhenkligen Weinkrug auf eine grosse Kugel, als Emblem seiner Hafisphilosophie. Die Kugel spiegelt eine Scene in der Art Teniers; eine hübsche Landschaft mit hohem Himmel, Ferne und Wald, vorn ein strohgedecktes Wirthshaus und eine Zechergesellschaft am Tisch davor. Dieses Gemälde zeigt in allen Stücken wie Velazquez n i c h t gemalt hat. Die mit leichtem, dünnem, kurzem Strich auf trübem braunem Grund schwach deckende

Art weist auf die niederländische Verfallzeit, zu der auch das Costüm der seitwärts stehenden Cavaliere passt.

Zufälliger Weise kann man vergleichen, wie Spanier ein solches Sujet behandelten. In der Galerie zu Rouen befindet sich ein Gemälde, das dort dem Meister zugeschrieben wird (N. 351), über das sich aber die Kritik, sonst so freigebig mit Apokryphen, wohl am unrechten Platz skeptisch geäussert hat[1]). Freilich ist gerade das Gesicht arg verschmiert, augenscheinlich um einen Riss zuzudecken, der durch die Wange geht; wahrscheinlich hatte ein muntrer Jüngling auf die etwas provocirende Grimasse des Mannes in seiner Weise reagirt.

Ein hagerer Mann von stark spanischem Typus, Kniestück, nach rechts stehend, aber das Gesicht mit höhnischem Lachen uns zugewandt, den linken Arm keck in der Seite. Auf dem Tisch vor ihm steht ein Erdglobus, ruhend in einem auf vier Pföstchen stehenden Ring. Daneben zwei Bücher. Auf diese Kugel deutet die linke Hand nachlässig von oben herab, mit lothrecht ausgestrecktem Zeigefinger, einem äusserst sprechenden Gestus, der sogar einen schmutzigen spanischen Ausdruck der Verachtung bezeichnet. Es ist also ein Cyniker, dessen Philosophie übrigens sein gewählter Anzug nebst Frisur Lügen straft. Wenn man annähme, dass er die nationale Geringschätzung der Geographie ausdrücken wolle, würde man ihn sogar undankbar nennen müssen, denn das Gold seines Gönners, mit dem er diese schäbige Eleganz bestreitet, war doch wol über das grosse Wasser nach Sevilla gekommen.

Der Kopf passt zu der Geberde. Kleine stechende schwarze Augen, unter buschigen Brauen, schmale zurückliegende Stirn, stark ausladende Römernase, kräftiger Mund, aus dem zwei Reihen Zähne hervorblinken, sorgfältig nach damaligem Schnitt gekräuseltes schwarzes Haar und dicker aufwärts gedrehter Schnurrbart. Es ist der hagere Kopf eines Münchhausen. Er trägt einen breiten fallenden Spitzenkragen, und auf dem rechten Arm ruht der gelbe, mit besonderer Sorgfalt gelegte und modellirte Mantel. Dieser sowie die dünne Paste, die nachgedunkelten Schatten und die erhaltenen Fleischtheile (die Hand), vor allem das Aplomb in Contour, Stellung und Plastik stimmen mit dem Aguador.

[1]) Der Graf Cl. de Ris hat es nach „aufmerksamer Prüfung“ nicht authentisch gefunden. Les musées de province 1852. I, 124. Auch Curtis ist es entgangen. Im Catalog: Portrait d'un homme dissertant sur la mappemonde.

Ansprechend und wahrscheinlich echt ist ein bloss theilweis ausgeführtes Bild[1]). Ein liebliches Kind von etwa drei Jahren, in gestreiftem Kleidchen, vielleicht sein eigenes Töchterchen, sitzt hinter einem Tisch vor einer Silberschüssel mit Trauben, von denen es eine an den Mund hält. In die Ferne blickend, scheint es die Qualität zu kosten, der kleine Schlecker. Links, hinter ihm, sieht ein Mann herüber, wieder in seitlicher, etwas verkürzender Neigung des Gesichts; mit dem Blick des treuen Hüters. Sein Kopf ist fast fertig ausgearbeitet: grau, weiss, roth ineinander, es ist jener Typus mit starken Brauen und eingedrückter Nase. Der Kopf des Kindes ist auf dem braunen Grund leicht skizzirt, mit breiten halbdeckenden weissen Strichen und genährten dunkeln, fast wie ein Sepiastück; neben etwas grün sind die warmen Fleischtöne nur durch eine Spur Roth in Lippen und Nase vertreten; über die blonden Locken geht das Band des Mützchens. Die eine Hand ist nur in breiter brauner Contour vorhanden, die andere scheint ein Spielzeug zu halten; das Tischtuch ist nur zur Hälfte durch einen weissen waagerechten Strich angedeutet.

Aehnlich behandelt ist der Studienkopf einer *Blinden* in der Gallerie Raczynski (N. 17), ein Geschenk des D. Francisco de Asis. Die festgeschlossenen kleinen Augen scheinen die einer Blindgebornen. Ein auf die Brust gesenkter, edelgeformter Kopf von dunkelbraunen, schräg über die Stirn gehenden dichten Locken umwallt, hohe Stirn, grade Nase, schmale Oberlippe. Diese Studie ist mit mehr Farbentönen als die bisherigen Stücke trefflich modellirt. Einen ähnlichen Kopf glaubt man in der Staffage der Ansicht von Zaragoza, links, zu erkennen. (17″ × 12″.)

Apokryphen.

Da solche Sachen dafür galten, dass mit ihnen die „höchste Ehre“ zu verdienen war, auch einige zweihundert Jahre lang königliche Gemächer geziert haben, so kann man sich denken, wie lebhaft seiner Zeit das Angebot gewesen ist, und wieviele solcher Schöpfungen längst vergessener Dunkelmänner neuerdings als Velazquez auf den Markt gebracht worden sind. Jede spanische Leinwand, auf der Küchengeschirr oder ein grinsender Junge vorkam, hiess ein Bodegon von Velazquez.

[1]) Es kam aus der Auktion des Earl of Clare für £ 34 13 s. an J. C. Robinson und durch ihn an Mr. Salting (29″ × 23″.).

Die verschiedensten Sorten schlechter und mittlerer Malerei sind hier vertreten. Der Katalog Curtis zählt deren etwa siebzig auf (acht aus der Galerie Aguado). Schwerlich ein Dutzend von ihnen mögen mit dem Meister zusammenhängen. Aus den beschriebenen echten kann man hinreichende Gründe für ihre Verdammniss gewinnen.

Ausser der schlichten, vollkommenen Wahrheit (die aber oft gar zu gütig bescheinigt wird, sobald nur der Gegenstand recht platt ist), erreicht mit den einfachsten Mitteln, gehören zu den Kennzeichen der Echtheit die breite und für die Jugend des Malers merkwürdig feste Hand in äusserer und innerer Zeichnung, die Nüchternheit der Farbe, die Sparsamkeit des Impasto und die sehr durchstudirten Gewandmotive. Aber bei aller Niedrigkeit der Sphäre ein sehr bestimmter Geschmack — in dem Kreis der Modelle, in dem recht haushälterischen Inventar der „todten Natur", in der Geringschätzung wolfeiler Effekte, endlich in dem Bedürfniss, diese anspruchlosen Studien durch gewisse Motive der Anordnung, Verkürzung und des Helldunkels auf den Rang eines Kunstwerks zu erheben. Nichts Rohes, Improvisirtes ist je von seiner Hand gekommen. —

Wer die echten Bodegones aufmerksam betrachtet hat, wird viele Gemälde schon nach der blossen Beschreibung der Malweise, manche sogar nach der des Gegenstandes getrost dem Meister absprechen können. Ueber die folgenden urtheile ich indess nach eigener Anschauung. Der Leser kann diese *einmalige* Probe einer Kritik der Pseudovelazquez überschlagen.

In solchen Apokryphen verfolgt uns natürlich jener lachende Bauernbursche. Der Junge mit der Orangenblüte im Belvedere zu Wien (Nr. 623) hat seine Taufe wol nur dieser Notiz zu verdanken; Ton des Fleisches, Farbenauftrag und Stil sind dem Meister ganz fremd. Diess Bild scheint die ausgeführte Improvisation eines Malers, der bloss das groteske Grinsen eines schwachsinnigen Knaben naturgetreu auffangen wollte, was ihm auch unübertrefflich gelungen ist. Diese leere Grimasse drückt die plötzliche, berauschende Wirkung des starken süssen Blütendufts auf ein schwaches Gehirn aus. Dabei presst er die Hand ans Zwerchfell, zeigt die Wunderblume triumphirend, und reisst — mit einem Ah! den Mund auf, wobei zwei Reihen ungleicher Zähne — mit Speichelfaden — zum Vorschein kommen. Das Bild passte in einen psychiatrischen Bilderatlas. Sollte es eine Studie Caravaggio's sein, von dem eine solche Figur im Besitz des Grafen Tassis erwähnt wird?[1]).

[1]) E 'l conte di Villa Mediana hebbe la mezza figura di Davide, el' ritratto di un giouine *con un fior di melarancio* in mano. Bellori, Vite etc. p. 214.

Da es einmal Velazquez hiess, hat man natürlich hineingesehn: „eine gesunde, robuste Farbe, den Glanz und das Leben des Fleisches, wenn auch die Modellirung, sehr durchwühlt, sehr geschrieben, oft in Trockenheit verfalle, so sehr gehe er auf Präcis ion und peinliche Richtigkeit aus“ [1]).

Auch in Paris, im Besitz eines Forschers spanischer Malerei befindet sich der lachende Rüpel, nur hat Gesicht und Technik mit der des Wiener Blumenfreunds gar keine Aehnlichkeit. Jener stammt aus der Sammlung Pedro Ximenez de Haro in Madrid. Das schmale, widrige Fuchsgesicht eines Hanswurstes, das eine Auge spöttisch gekniffen, die Hand vorwärts zeigend: schon von weitem verräth sich diess flau gezeichnete und liederlich gemalte Bild mit seinen stumpf-rothbraunen Flächen als ein Machwerk der Verfallzeit. In solchen skizzenhaften Bildern, wo auf fuchsigem Grund Fleich und Draperie wie verschlissene Lumpen hängen, und kein Strich des Borstenpinsels Verständniss der Formen entdecken lässt, glauben Viele den flotten Vortrag des Meisters zu erkennen.

Das grosse Küchenstück im Museum zu Valladolid (140. 1, 50 × 2,10, von Laurent photographirt) ist eine geschmacklose, diesmal mit dickem trübem Farbenteig gemalte Aufhäufung von Früchten, Gemüsen, Vögeln, Fischen, zu der Koch und Köchin noch weitere Massen herbeischaffen. Das hübsche Mädchen wendet sich freundlich dem jungen Koch zu; die Hände sind jedoch abscheulich. Auch hier erblickte man, durch die Brille des Namens, „die richtige Farbe, den wahren Ton absolut und beziehungsweise“, bekennt indess, „dass die Gleichwerthigkeit jedes Theils und jedes Stücks, ohne *sous-entendu* und Opfer, die unterschiedslose Vergeudung der Werthe, Kraftgrade und Accente, zu einer trocknen, scharfen, fast abstossenden Malerei verleitet habe, ohne Relief, Umhüllung und Pläne“. Kann man mit mehr kennermässigem Wortschwall das Wort *croûte* umschreiben? schlagender die Unklugheit, dieses Stück dem Maler zuzutheilen, ausdrücken?

Mit einem grossen Bauernstück, das auf der Manchester-Ausstellung erschien, sind noch ganz andere Kritiker als die angeführten dem Meister zu nahe getreten [2]). Eine an der Erde sitzende Frau hält ihr Kind auf dem Schooss, das mit einer Traube spielt, daneben, auf dem Rücken ausgestreckt, ein alter bärtiger Bauer, der es anlacht, und ein junger,

[1]) Paul Lefort, Gazette des B.-A. 1880. 421. Ebenso wenig ist der lachende Knabe in der Ermitage (423) echt.

[2]) W. Bürger, Trésors d'art en Angleterre 123. In der Galerie des Earl of Listowel.

der nach der Traube greift. Diess in der Erfindung ansprechende Bild *(joviale et réjouissante peinture)* ist, abgesehen von dem ganz fremdartigen Aussehen, doch zu unbeholfen in Bewegung und Gruppirung, zu trocken, und zu schwer in den Schatten. W. Bürger wurde wie viele bestochen durch seine Schwachheit für muntere Mache *(vive pratique)*, obwol ihm der grobe *(grossière)* Strich und Ton, so verschieden von der späteren Feinheit *(délicatesse)* des Malers nicht entging.

Besser war ein Musikantenstück in der Galerie Salamanca, nach dem Katalog aus der Galerie „Don Celestino's". Eine Gruppe blinder Geigen- und Guitarrespieler, gelbe, schlechtgenährte Landstreicher, in der Mitte der Barde, links der herauslachende Knabe mit dem Instrument unterm Arm. Die Breite, Sicherheit und Schlichtheit des Vortrags, die gute Gruppirung, die dünne unscheinbare Farbe, die Streiflichter über den Gesichtern, liessen die Benennung weniger sinnlos erscheinen; dennoch erreichte das Bild im Jahre 1875 nur 1600 Francs, während das folgende 4980 erzielte.

Diese Schmauserei (*comilona*) von drei Personen, mit aufgehängten Würsten, Rippenstücken, Speckseiten, stammte aus der Galerie des D. Sebastian Martinez in Cadiz, wo sie Ponz nebst zwei anderen sah [1]). Das zweite war ein *Pescadería* (Fischstück) mit drei Halbfiguren, das dritte eine Mahlzeit von vier Personen, mit Wildpret, Vögeln u. s. w., angeblich mit denselben Gesichtern wie die *Borrachos*. Jenes erste war ein roh componirtes, derb geschmiertes, unappetitliches Bild, nicht anziehender durch widerwärtige Halunkengesichter. Vielleicht hatte sie alle drei ein reicher Metzgermeister nach seinen Ideen bestellt. Ein Feuilletonist fordert uns auf zu bewundern „die grobe Wirklichkeit in tastbarem Zustand auf die Leinwand geklebt, wie man ein Relief an die Wand klebt; diese rohe und kraftvolle Trivialität, geknetet wie mit dem Bossirbein; einen Borstenpinsel, der im schmierigen Bart wühlt, das offene Maul aufritzt, den Augenschlitz fältelt und alle Runzeln eines dicken gebräunten Leders beschreibt, endlich als Baucis die unheimlich hässliche Wirthin eines Kehlabschneiders" u. s. w. [2]).

Solche Beschreibungen, in deren schon durch das blosse Ohr den *nervus vagus* anreizenden Eigenschaften der Kritiker lauter Merkmale der Unechtheit und zugleich eine Satire auf sich selbst niedergeschrieben hat, muthen dem kaufenden Publikum zu, Erzeugnisse eines angeblich unerreichten Meisters anzustaunen, von denen sich die Letzten unter den Tausenden, die jährlich im Salon Aufnahme finden, sagen

1) A. Ponz, Viage de España XVIII, 21.

2) Paul de St. Victor. Auch von P. Lefort citirt.

dürfen, dass sie bei gutem Willen allenfalls ebenso scheusslich malen könnten. Heiter ist es, wie das in den Ateliers aufgefangene, für Cabinetstücke des Pinsels gemünzte Malerjargon mit Kennermiene auf Strass übertragen wird, den anzusehen der Taxator selbst keine Geduld gehabt hätte, wenn er nicht zufällig durch eine berühmte Galerie hindurchgegangen wäre, und der Name, Dank einem schneidigen Kunsthändler, daran hängen geblieben wäre.

Zwei Gemälde im Museum zu Palermo (Nr. 4. 79) gehören zu den Ignoti, die wie gemacht scheinen, entdeckungssüchtige Forscher in eine täuschende Aufwallung zu versetzen. Es sind Hirtenstücke, mit novellistischen Bestandtheilen, und für Süditaliener sehr gründlich ausstudirten und ausgeführten Ziegen, Schaafen, Pferden und Hunden, in einer Manier, die dem Rosa di Tivoli nahesteht. Die Malweise hat aber viel Aehnlichkeit mit den Naturalisten, und bei einer Gruppe muss Jedem das Paar rechts im „Bacchus" in den Sinn kommen. Sie sind auch von mehreren dem Meister zugeschrieben worden, bei genauerer Prüfung aber findet man doch nichts von seiner besonderen Art. Es sind wahrscheinlich Arbeiten eines sicilischen Bukolikers, von dem dort noch andere Gemälde vorkommen, wo die Thiere von derselben Hand, die Figuren aber viel geringer sind: Orpheus (1017 „Giuseppe Salerno") und ein Hirtenstück (353, „französische Schule"). Da nun von jenen beiden Pendants das eine holländisch, das andere spanisch heisst, so haben wir hier vier Bilder derselben Hand unter vier Nationalschulen vertheilt!

Einige gut gemalte Volksfiguren eines Unbekannten, die jenen echten in der Auffassung nahe stehen, begegnen in englischen Sammlungen. Sie sind in einem kupfrigen, mattschimmernden Ton gemalt. Die Köchin ein Weinglas spülend, bei dem Herzog von Bedford; ein Schäfer, eine Bauerndirne, bei der Gräfin Yarborough; der schlafende Knabe, bei Edward A. Leatham, Esq. Der von L. Gruner 1826 gestochene Schäfer ist Velazquez ganz fremd. (Curtis 81, o. l. q. 78. 81, a.)

Unter den zahlreichen Stücken, deren Urheber wol nie entdeckt werden dürften, finden sich doch auch einige von einem kenntlichen Meister, der diesen Kreisen seine Anregung verdankte, obwol sein Wirkungskreis Cordova wurde. Antonio del Castillo y Saavedra (geb. 1603), der 1626 nach Sevilla kam, lernte hier den Bodegonesgeschmack kennen; er warf sich besonders auf die Bauern- und Hirtenstücke. Nach ihrer Zahl scheinen diese seine *Cabañas* sehr beliebt gewesen zu sein. „Er begab sich aufs Land und zeichnete Hütten, Ochsen, Wagen und alle Werkzeuge des Ackerbaues, mit allen Zufälligkeiten und Einfällen der Natur; diese malte er dann mit grosser Wahrheit". Wie die Bassanos übertrug er diese Art auf biblisch-legendarische Scenen, die er im Stil

des historischen Genre behandelte und mit reicher landschaftlicher Scenerie ausstattete. Die Verleugnung Petri im Museum zu Cordoba ist eine echte Quartierscene in der Art des A. le Duck. Seine reichste und besterhaltene Folge ist die Geschichte Josephs in sechs Bildern, im Museum zu Madrid (2068—73), dort von Jemanden, dem solche Bilder des hervorragendsten Meisters der Schule von Cordoba ganz unbekannt waren, Pedro de Moya genannt, obwol sie mit diesem seltenen granadinischen Maler die denkbar grösste Unähnlichkeit haben. In der Erfindung und Composition, nicht in der Farbe, erinnern sie an die Vorgänger Rembrandts. In Sevilla sah ich die Zeichnung eines trefflichen Bildes, die Jünger zu Emaus, Halbfiguren, das früher für Velazquez galt und unter diesem Namen ins Ausland verkauft wurde; es stellte sich aber heraus, dass es von Antonio del Castillo war.

Kirchenbilder.

Die Annalen von Sevilla im Anfang des Jahrhunderts liefern redende Beiträge zur Erklärung des Verfalls Spaniens. Da scheint es, dass die Stadt, wenn es in diesem Zuge fortging, in einem Jahrhundert in eine Thebais verwandelt sein müsse. Unter dem schwachköpfigen Philipp III (*el tercero santo*) und seinem Lerma erhoben sich die Klöster in Zahl und Umfang, wie nie vor- und nachher; den in der Welt lebenden Christen wurden ihre Städte zu eng. In die ersten zwölf Jahre des Jahrhunderts (1600—11) fallen nicht weniger als neun Klostergründungen[1]. Sie erfolgten in der Regel nach langem und hartnäckigem Widerstand der Stadt wie des Erzbischofs und Kapitels, welches stets „Berge von Schwierigkeiten" machte. Aber gegen Mönchszähigkeit und das Geld gottseliger Witwen giebt es keine Rettung.

Die Maler freilich konnten sich diese Zustände gefallen lassen. Auch der junge Diego begann seine Meisterjahre als Kirchenmaler, und sogleich mit ehrenvollen Aufträgen. Seine ersten Gemälde entstanden wol unter den Auspicien Pacheco's, der sie gewiss als Eröffnung einer Laufbahn ansah, welche die glorreiche eines Luis de Vargas erneuern werde. Der junge Mann selbst kann sich damals seine Zukunft nicht anders vorgestellt haben. Des frommen Herrn gute Verbindungen bahnten ihm sofort den Weg in eines der angesehensten Klöster. Diese

[1]) Zúñiga, Anales de Sevilla. Tom. IV. Madrid 1796.

Erstlinge bezogen sich auf einen Kultus, der in Sevilla so eben einen ausserordentlichen Aufschwung genommen hatte.

Am achten September 1613, dem Tage von Mariä Geburt, hatte ein Predigermönch die Meinung seines Ordens von der Empfängniss Mariä vertheidigt, und durch das Aergerniss das er gegeben eine Volksbewegung aufgeregt, welche die Geistlichkeit mit Eifer in die Hand nahm. Der Erzbischof de Castro ordnete eine Procession an als Zeugniss für die unbefleckte Empfängniss; alle Pfarrkirchen, Klöster, Bruderschaften, selbst die Mulatten und Neger veranstalteten wochenlange Feste. Eine Gesandtschaft an den König wurde beschlossen, die Befürwortung der Definition des Dogmas beim päpstlichen Stuhl zu erbitten. Die Boten waren der Kanonikus D. Mateo Vazquez de Leca und Bernardo de Toro. Dieser hatte den von Miguel Cid gedichteten Vers *(cuarteta)* auf Noten gesetzt; täglich wurde er von Gross und Klein auf den Gassen gesungen[1]). Die beiden Herren erreichten wirklich ein Breve Paul V. (21. August 1617), welches wenigstens den öffentlichen Vortrag der weniger frommen Meinung untersagte.

Um diese Zeit nun war es, wo auch unser Maler, nach dem Vorbild seines Lehrers, den Tribut seines Pinsels der Allerreinsten darzubringen beschloss. Die beschuhten Carmeliter (*Carmen calzado)* bewohnten eines der stattlichsten Gotteshäuser der Stadt. Es ist im Unabhängigkeitskrieg verwüstet und geplündert worden, und heute Kaserne. Von dem grossen Kreuzgang mit Fussboden von Genueser Marmorplatten und reichen Thonfliesen (*alicatados*) führte eine breite Marmortreppe hinauf in den Kapitelsaal. Für diesen waren zwei zusammengehörige Gemälde bestimmt: Johannes der Evangelist auf Patmos, dem die Gestalt des Weibes auf dem Halbmond, verfolgt vom Drachen erscheint; und diese Gestalt selbst, welche als Bild jenes Mysteriums sanctionirt worden war. Beide Stücke (54″ × 40″), die zuerst von Cean Bermudez erwähnt werden, wurden in den Tagen der Zerstörung von dem in dieser Beziehung hochverdienten Domherrn Lopez Cepero gerettet, und in der Folge (1809) dem englischen Gesandten Sir Bartle Frere überlassen, in dessen Familie sie sich noch befinden.

[1]) Todo el mundo en general
á voces, Reina escogida,
diga que sois concebida
sin pecado original. Sein Bildniss von Pacheco ist S. 68 erwähnt.

Diess war nun ein Gegenstand, der nur im Anschluss an die Ueberlieferung dargestellt werden konnte; sonst hätte auch ein vorzügliches Kunstwerk mehr Anstoss als Beifall erwarten dürfen. Für poetische Erfindung war kein Platz, für malerische war die Zeit noch nicht gekommen. Ein Anfänger also, der seine Studien an Köchen und Strassenfiguren gemacht, und dem ein Censor wie sein Schwiegervater zur Seite stand, musste sich hier in keiner geringen Verlegenheit befinden. Der Gegenstand war überdies schon von den ersten Malern in angesehenen Bildern behandelt worden.

Die „unbefleckte Empfängniss“ wurde damals nur noch symbolisch versinnlicht. Die historische Darstellung des Mittelalters, die Begegnung der Eltern an der goldenen Pforte, oder die vorhergegangenen Engelserscheinungen entsprachen nicht mehr der Empfindungweise des Zeitalters. Man legte jene Vision der Apokalypse zu Grunde: eine in Wolken schwebende Gestalt, das Bild jungfräulicher Reinheit, über dessen theologische Bedeutung Sinnbilder Aufschluss gaben. In den spanischen Darstellungen ist der Blick gesenkt und ernst, lange blonde Haare fallen über die Schultern, die Hände gekreuzt auf der Brust oder erhoben und mit den Fingerspitzen sichberührend, um das Haupt Sonnenlicht, ein Kranz von zwölf Sternen. Die Symbole suchte man, zur Vermeidung des Hieroglyphischen, malerisch zu verschleiern, indem man sie in einer Landschaft vertheilte, die etwa den Eindruck eines englischen Parks macht.

Einen Punkt gab es jedoch, in dem der junge Meister wagte, sich auf eigene Füsse zu stellen. Unter den Merkmalen, die Pacheco in seinem Kanon aufstellte (II, 189 f.) war auch eines, das nicht symbolisch war: „Ihre Leibesschönheit, sagte er, war ein Wunder“. Das ist leicht zu malen in Versen, schwer für die Augen, die ungläubiger sind als die Ohren. Das Mysterium fiel hiernach in die Competenz der Idealisten, und jene Romanisten hatten auch ein Ideal beabsichtigt, obwol man es ihnen kaum ansieht.

Diesen kümmerlichen Idealismus konnte Velazquez nicht mitmachen. Er wusste nur nach Modellen zu malen und hätte schwerlich begriffen, wie man die Natur korrigiren könne. Er wählte ein Mädchen aus dem Volke, ein Kind der Armuth wahrscheinlich, die allein sich dazu verstanden; ein ordentliches Kind, das dieses Geschäft wol auch als frommes Werk betrachtete.

Nur ein „süsses Kindergesicht“ kann man darin nicht finden [1]). Es ist eine ganz unbedeutende, farblose Physiognomie: kurze Stirn, starke Backenknochen, zurückweichendes Kinn, der gesenkte Blick auf den Punkt gerichtet, den der Maler ihr geheissen zu fixiren. Nur ihre schwarzen Haare sind vorschriftsmässig ins röthlich blonde (*color do oro*) übertragen worden; *gegen* den Kanon ist die Farbe des Kleides, das nicht weiss, sondern ein schwaches violett ist: keine gute Zusammenstellung mit dem blauen Mantel. Er hatte eine *moza de venta* zur Himmelskönigin gemacht.

Solche Modelle armer Mädchen wählte auch der gleichaltrige und gleichgesinnte Francisco Zurbaran für seine heiligen Frauen, obwol etwas hübschere und von mehr Race. Es sind niedliche, etwas spitze Köpfchen mit schwarzen Augen, aus denen aber nur die Beschränktheit ihres Verstands- und Gemüthslebens spricht.

Dass eine so nüchterne und leere Gestalt, ohne Adel, Grösse, Schönheit und Leben in diesen Tagen der Hochfluth marianischer Devotion geschaffen wurde, verschuldete nicht bloss die Jugend des Malers oder sein Mangel an Beruf für religiöse Kunst. Fromme Schwärmerei allein vermag Bildwerken noch nicht einen Funken Leben einzuhauchen, und, wie die oben citirte *cuarteta* des Miguel Cid beweist, auch Versen nicht.

Der himmlische und landschaftliche Hintergrund ist jetzt ganz versunken und unscheinbar geworden infolge des Durchwachsens des Grundes.

Auch in dem zweiten Gemälde des *Sehers Johannes* schloss sich der Maler in der Erfindung eng an die Ueberlieferung. Johannes der Evangelist wurde von Alters her dargestellt beim Empfang dieser Vision, im Mittelalter als hochbetagter Greis (wie ihn noch Memlinc malte), im sechzehnten Jahrhundert als lockiger Jüngling. Die Insel Patmos gab den Vorwand zu einer reichen Waldlandschaft. So in dem durch mehrere Kupferstiche (z. B. Johann Sadelers) verbreiteten Gemälde des Martin de Vos, das auch von Italienern nachgestochen wurde. Wie in diesem Blatt, sitzt Johannes auch in unserer Leinwand rechts am Rand der Bildfläche. Die Linke im aufgeschlagenen Buch, doch den Zeigefinger aufhorchend erhoben, die Rechte mit der Feder

[1]) Mrs. Jameson, Legends of the Madonna, p. 49, beschreibt das Bild ausführlich. The solemnity and depth of expression in the sweet girlish face is very striking; the more so, that it is not a beautiful face etc. Pacheco schrieb 13 bis 14 Jahre vor.

schwebend gehalten. Haupt und Blick wendet er zurück und nach oben, wo in Wolken der siebenköpfige Drache erscheint, der in Verfolgung des sonnenbekleideten Weibes mit dem emporringelnden Schweif die Sterne vom Himmel fegt. Zur Linken der Adler.

Wie im Bilde des Weibes hat Velazquez auch hier zum Träger der Rolle ein Modell gewählt, dem die Eigenschaft des Ungewöhnlichen nicht abzusprechen ist. Es ist ein junger Mensch mit den harten sinnlichen Zügen des dunkeln Welttheils. Niedrige enge Stirn unter kurzgeschorenen schwarzen Haaren, dicke ebensolche Augenbrauen, starke Kinnladen, wulstige rothe Lippen mit dunklem Bärtchen, zwischen denen unregelmässige Zähne sichtbar werden. Unser Sevillaner geht also noch weiter als Caravaggio, der sich wenigstens wolgeborene Modelle aussuchte, und als Ribera, dessen Typen doch im Bau immer mächtig sind. Diesem Jüngling hat er eine grobe weisse Tunica gegeben und den violetten Mantel über den Schooss geworfen.

Die aus den vorherbesprochenen und den folgenden hinreichend bezeugten Werken bekannte Hand kündigt sich hier schon an: mit breitem vollen Pinsel sind vollkommen sicher Umriss und Modellirung (z. B. der Extremitäten) hingesetzt. Zu beachten ist, dass er auch die bisher gebrauchten dünnen, in scharfen, senkrecht parallelen oder gebrochenen Linien fallenden Stoffe mit dicken, breite und stumpfe Falten werfenden vertauschte.

Die Epiphanie

$(2^{03} \times 1^{25})$

ist das Gemälde, welches in der Galerie des Prado den Meister (Nr. 1054) eröffnet. Es trägt die Jahreszahl 1619; woher es in die königliche Sammlung kam, ist nicht bekannt. Vor den Erstlingen zeichnet es sich aus durch die grosse Kraft der Farbe und des Helldunkels. Jene ist pastos, und im Ton ernst, fast düster: neben dunkelgrün und stahlblau, das beliebte gelb und orange; das rothe Kleid der heiligen Jungfrau hat ein in violett fallendes Carmoisin. Die Schatten sind so dunkel (zum Theil gewiss so geworden), wie sie später nicht mehr vorkommen. Die Typen, sämmtlich Bildnisse, sind mit Sorgfalt für ihre Rollen gewählt; die Gewandung, besonders die Mäntel in der ge-

diegenen Durchführung des Aguador; der Page hinter dem Mohren hat ganz die Wendung des Knaben in diesem Bild.

Die Scene ist als Nachtstück gedacht, nur am Horizont



Die Anbetung der Könige.

dämmert der kalte, gelbliche Schein des ersten Morgens. Auf die rechts ziemlich hoch sitzende Maria fällt ein scharfes Licht. Dieses Licht wird durch die schneeweise leinene *toca* und den Kragen des Kindes stark zurückgeworfen. Die Unterordnung der Ver-

ehrer unter diese Hauptgruppe ist betont durch ihre Abwendung von der Lichtquelle — den Schatten auf ihren Gesichtern.

Die Madonna ist schöner beabsichtigt als in jenem ersten Versuch. Eine blutjunge, hübsche, beschränkte Bauersfrau, doch eine unverfälschte Spanierin, mit edelgebogener Nase. An den Schläfen schmale schwarze Haarflechten. Ihre dunkeln Wimpern sind gesenkt, aber von dem Zauber, den noch Roelas solchen demüthig sanften Augen gab, ist keine Spur da: auch hat ihr Blick nichts von Mutterfreude. Man glaubt diese Figur in einem Landstädtchen Morgens am Gemüsemarkt so sitzen gesehen zu haben. Das faltenreiche dicke Kleid ist ein Winterrock, es war ja December. Ihre Hände sind derbknochig, stark genug den Pflug zu führen und nöthigenfalls den Stier bei den Hörnern zu fassen. Mit beiden umschliesst sie fest das kerzengrad hingehaltene Wickelkind. Denn es ist ein ordentliches Wickelkind, nach der Vorschrift Pacheco's, der ganz empört war, wenn er das neugeborene Kind nackt der Winternacht ausgesetzt sah. Der heil. Joseph, der rechts neugierig heraufschaut, ist ebenfalls ein hässliches, hartes Bauernprofil.

Wenn Jemand dem Maler diese Niedrigkeit seiner heiligen Familie vorgehalten hätte, so würde er wahrscheinlich mit Michelangelo entgegnet haben: Diese heiligen Personen *waren* arm und niedrig. Wer aber gemeint hätte, dass ihm vornehme Typen versagt gewesen, den konnte er auf die beiden knieenden Könige verweisen. Hier, das sieht man, ist er auf einmal in seinem Fahrwasser. Es sind eigentlich seine ältesten nachweislichen Bildnisse. Sie stimmen in der Behandlung ganz mit dem Portrait des finstern Mannes in der Halskrause (Prado 1103), wenn dieser nicht gar zu dem einen gesessen hat. Solche Bildnisse waren seit Campaña in Sevilla nicht gesehen worden. Der vorderste, jüngere, von etwas vollen Formen, könnte einen Domherrn aus altem Geschlecht vorstellen; der Greis dahinter einen Ordenskomthur. Auch der Mohr ist ein Fürst in seinem Stamm. Wie ihre Lineamente die echter *hidalgos* sind, so hat auch ihre Devotion die Würde, das unbewegliche, fast finstere Phlegma des Spaniers von Stand.

Die Composition ist ganz in den Vordergrund gedrängt, wahrscheinlich um Raum für recht grosse Figuren zu gewinnen. Diese werden an beiden Seiten vom Rahmen durchschnitten, der zu eng erscheint. Und da die Madonna durch das ungedämpfte grelle Licht sehr hervorkommt, so scheint der vordere Magier

sogar von aussen in die Bildfläche hineinzustreben. In dem lithographischen Galeriewerk ist das Gemälde breiter; die Figuren setzen sich noch fort; ist es beschnitten worden?

Die Hirten.

(7' 7" × 5' 6").

Wahrscheinlich werden jene Gestalten, welche der junge Maler für Johannes und Maria ausgab, manche nicht besonders entzückt haben, die von früherer Zeit her bei heiligen Personen an Vornehmheit in Form und Ausdruck gewöhnt waren. Er mag einmal das Bedürfniss eines Wegweisers empfunden haben, der Gleichheit des künstlerischen Bekenntnisses mit einem gewissen Ansehen in kirchlichen Darstellungen verband. Und diesen fand er in Joseph Ribera. Wenn er auch seinen „Naturalismus" nicht von diesem gelernt hat, so hat er ihn doch einmal wenigstens sich zum Vorbild genommen. Diess beweist das Vorkommen ganz persönlicher Typen des Valencianers in der *Natividad*[1]). Bei den bisher besprochenen Gemälden ist von dessen Studium keine Spur.

Maria sitzt links und zeigt das Kind indem sie es aufdeckt den Hirten. Aller Blicke, auch Joseph's konvergiren nach ihm in nahen Radien; die Köpfe stehen eng und steil übereinander. Von der Thür her nähert sich im Dämmerlicht ein Mädchen mit Taubenkorb, ganz rechts bläst ein Junge die Flöte.

Obwohl ebenfalls ein Nachtstück, obwohl der Stoff auf niedere Modelle führte, sind doch die Instrumente etwas feiner gestimmt, als in der Huldigung der Könige. Das Impasto ist dünner, die Farbe reicher und heiterer, die Schatten heller und farbiger, der Ausdruck belebter, die Typen der heiligen Personen edler, die kunstvollere Composition rundet sich mehr in die Tiefe. Man sieht links einen mächtigen Säulenschaft mit verzierter Basis.

Die Absicht etwas besonderes zu liefern ist auch in der Ausführung von gleichmässiger Sorgfalt erkennbar. Dies ist wol

[1]) Diess merkwürdige, früher angefochtene Stück, das einzige wo Velazquez sich zur Nachahmung bequemt hat, befand sich von jeher im Palast des Grafen del Aguila zu Sevilla, von dem es Baron Taylor 1832 für 4800 L. erwarb; aus Louis Philipp's spanischer Galerie ward es 1853 um 2050 L. für die Nationalgalerie angekauft (Nr. 253). Eine Darstellung desselben Gegenstandes verbrannte 1832 im Kapitelsaal zu Plasencia.

das fleissigste Bild das er gemalt hat; es giebt eine Vorstellung von der allseitigen Gründlichkeit, auf die in der Schule des Schwiegervaters gehalten wurde. Dennoch ist darin nichts mühsames, nichts unsicheres. Gesicht und Hände der Madonna hätte Sassoferrato nicht in zarter verschmolzenen Uebergängen modellirt. Die Bodegonesstudien sind erkennbar: den Brodkorb, die Strohbündel, die Hühner, das Schaaffell, das an den Beinen zusammengeknebelte Lämmchen hätte Niemand damals so machen können. Die dralle Bauerndirne mit den Tauben auf dem Kopf erinnert an Berchem.

Wenn Stirling meint, solche Figuren könnten den Zigeunern der Triana entnommen sein, so hat er nicht ganz genau gesehen: diese Hirtengesellschaft ist überhaupt nicht dem Leben, sondern eben wörtlich Spagnoletto abgesehen. Deshalb nannte R. Ford das Bild eine Kopie Ribera's. Der in seinen braunen Mantel gehüllte, gelassen herabblickende, edle S. Joseph, die gemüthliche alte Frau, der Junge mit dem scrophulösen Mund (in Ribera's Johannes dem Evangelisten oft wiederholt), der Flötenbläser mit dem schalkhaften Lächeln (ein Nachklang aus seinen Jugendjahren in Parma), alles diess sind Sevilla fremde, dem Ribera zu allen Zeiten geläufige Modelle.

Nur die Maria ist eigen. Hier ist die Absicht am deutlichsten, sie höher zu rücken, über die Umgebung hinaus. Das Antlitz hat mehr Grösse und Fülle als das vorige, dem indess Viele doch den Vorzug geben werden. Eine wolgebildete, gesunde, blühende Frau, das Oval grösser, voller; zarte Haut. Die glatten weissen Hände mit ihrem Linienfluss und ihrer Rundung ohne Falten und Knöchel, sind sichtlich kontrastirt mit der ungefügen, faltigen, rothen Elementarhand der Hirten, der welken gelben der Greisin und dem derb knabenhaften des Jungen. Augenscheinlich hat er für diese Hände vier verschiedene Modelle benutzt. Vornehme Abkunft hat nicht erst Lord Byron an den Händen erkannt. —

Und doch hat er gerade in der Maria sein Vorbild nicht verstanden.

Ribera hat die Hirten sehr oft gemalt, im Anschluss an Correggio (1630); besonders rein und edel in dem Bilde der Seo von Valencia (1634), im Escorial, und nicht lange vor seinem Tode (1650, im Louvre). Hier versetzt er uns unter einen rauhen Hirtenstamm der benachbarten Abruzzen, breite, starkknochige Natursöhne in Röcken von Schaafpelz. Nur an einer Stelle aber

soll ein Strahl des Sterns von Bethlehem durchdringen. Seine Maria ist anderen Geschlechts, das liest man nicht bloss in den feinen Linien ihrer Züge. In dem Augenblick, wo sie das Kind enthüllt, durchstrahlt ein Gedanke, jenen unfassbar, ihr Inneres, und entrückt sie der Gegenwart: das bedeutet jener stille, feierliche Blick der grossen, dunklen Augen nach oben. Der Valencianer, von Haus aus ein noch härterer Realist als der Sevillaner, war von der idealen Sonne Italiens erwärmt.

Der Maria des Velazquez fehlt dieser Zug. Diese hübsche, stattliche Mutter bleibt die praktische Zimmermannsfrau. Gewohnt in ihren Haushaltungsgeschäften zu leben, denkt sie auch hier über den Augenblick nicht hinaus. Sie deckt das Kind so vorsichtig auf, als fürchte sie eine Erkältung, und dabei sieht sie scharf und etwas verlegen (mit eingezogenen Mundwinkeln) auf die herandrängenden Bauern mit den Bestien. Ob sie es gut sehn? Aber dass sie sich nur nichts herausnehmen! So zeigt man den dazu Berechtigten den neugeborenen Thronerben. Sie thut es nicht einmal mit Grazie: man sehe den spitzen Winkel des Arms! Auch ist sie, obwohl eine Handwerkerfrau, vornehmer als diese Campagnolen, vor denen sie sich dem Erguss der Mutterfreude nicht überlassen mag. Aber wie kann sie, in der Nacht der Geburt, ihr Kind aufdecken, ohne zuerst auf das Kind zu sehn? Das fühlte Correggio! Der Eindruck des gemeinen Wochenbettbesuchs wird vollendet durch das kunstgerechte Wickelpüppchen, das allerdings diessmal bequem daliegt, mit seinem niedlich hübschen aber noch ganz stupiden Köpfchen und den zierlichen goldenen Löckchen. Wahrlich, diess ist der Tiefpunkt der Ernüchterung in der Darstellung der Weihnacht. Die letzten Akademiker, ein Mengs, ein Rotari sind Hymnendichter, wenn auch phrasenhafte, neben dieser spanischen Prosa. —

Wie oft bei Jugendwerken hat man nicht verstehen wollen, dass ein Künstler in seinen Anfängen sich oft sehr unähnlich sieht. Als diese „Hirten“ im Louvre waren, hörte man von Madrid her, „dass kein Kenner dieses Bild dem Meister zuschreiben werde; es sei eher ein früher Zurbaran, und nicht einmal ein würdiger Repräsentant“ [1]).

[1]) Correo nacional, 28. Juni 1838, angeführt in Naglers Lexicon. — Viele andere biblische Darstellungen sind allerdings apokryph. Der Tod des heil. Joseph aus der Houghtongalerie (in der Ermitage), der gemeine Loth aus der Galerie Orleans verdienen keine Besprechung, und sollten nicht in alle Ewigkeit an der Spitze des Katalogs fortgeführt werden, wenn auch mit ?. Die Findung Moses im Castle

Das Gemälde ist jetzt durch Firniss getrübt: die rothen Partien (glücklicher Weise auch der zwischen Maria und dem Hirten sich breit machende Ochse) sind matt und flach geworden.

Es scheint, dass das was den Maler bei diesen beiden Hauptkirchenbildern seiner Jugendzeit besonders interessirte, ihr Charakter als Notturno war. Die umgebende Nacht, die scharfen Schlagschatten würden an eine künstliche Lichtquelle denken lassen; aber dafür ist der Ton des Lichts zu weiss und kalt; die Farbe in den Schatten zu satt, während sie in den Lichtern verblasst. Auch die jede Milderung der Gegensätze durch ein Luftmedium ausschliessende Naherückung der Figuren führt darauf, dass es ihm allein um Plastik, und zwar mit den stärksten Mitteln zu thun war, selbst auf Kosten der Wahrscheinlichkeit.

Kameraden: Zurbaran.

In Zeiten, wo Altes versinkt und neue Keime sich zum Lichte drängen, ist oft der Einfluss der gleichaltrigen, suchenden Genossen wichtiger als der der Meister. Schon die Jahreszahlen mussten auf die Vermuthung führen, dass der junge Diego mit einigen später berühmt gewordenen Namen der dortigen Künstlerschaft verkehrt habe. Wirklich ist durch protokollirte Zeugnisse festgestellt, dass zwei der hervorragendsten ihm befreundet waren: Alonso Cano und Zurbaran [1]). Beide geben auch an, dass sie seine Eltern gekannt, also im Hause verkehrt haben; und das Verhält-

Howard, die Waagen für Gerhard Honthorst erklärte, ist ein unzweifelhaftes Hauptbild von Orazio Gentileschi; Hiob auf dem Aschenhaufen, einst in der Kartause zu Xeres, wurde schon von Ponz (Viage XVII, 279) bezweifelt. Die interessante Befreiung des Petrus mit dem weiten unterirdischen Kerkergewölbe und Gruppen grausam gefesselter Gefangenen und Soldaten in ihrer Mitte, in der Galerie Francis Cook zu Richmond, die früher Velazquez, neuerdings Cano hiess, ist eine Kopie des Gemäldes von Carlo Bononi aus Ferrara (1569, † 1632) in den Uffizien Nr. 112. Auch in den Inventaren der königlichen Schlösser aus dem vorigen Jahrhundert werden ihm mehrere Bilder dieser Klasse fälschlich beigelegt; die Veronica (damals in S. Ildefonso und Aranjuez) ist ein Strozzi (Prado Nr. 406); ferner kommt eine grosse „Ehebrecherin vor Christus" vor; eine heil. Barbara und die Dreieinigkeit, wahrscheinlich ein Spagnoletto. Nur ein kleines Abendmahl ($^3/_4 \times {}^1/_2$ varas) kommt bereits in dem von seinem Schwiegersohn del Mazo im Jahre 1666 aufgestellten Inventar vor. Den „Johannes in der Wüste" (Curtis 18) habe ich nicht gesehen; Ford und Stirling rühmten ihn als echt, Bürger verwirft ihn.

[1]) Revista Europea a. a. O.

niss zerfiel auch nicht, als Velazquez die Vaterstadt verliess: er hat sich später der Jugendfreunde erinnert, und sie an den Hof gezogen.

Vergegenwärtigt man sich die damaligen Arbeiten dieser Triarier, so gewinnt man den Eindruck eines Verhältnisses, ähnlich dem, welches ein Jahrhundert früher in Venedig zwischen Giorgione, Palma und Tizian bestand. Gleichgesinnte, aus derselben Schule hervorgegangene Jünglinge von sehr verschiedener Geistesart, deren wechselseitige Wirkung nicht leicht zu bestimmen ist.

Der kaum ein Jahr jüngere Francisco Zurbaran war geboren am 7. November 1598 zu Fuente de Cantos. Keine scharfgezeichnetere, homogenere, die Tendenzen spanischen Wesens in dieser Zeit nachdrücklicher zur Schau tragende Gestalt giebt es als diesen Bauernsohn aus Estremadura. Wenig hat er andern zu verdanken. Er soll ein Schüler des Klerikers Roelas gewesen sein; doch wüssten wir unter dessen so verschiedenartigen Werken nur eins, das auf den künftigen Maler der Klerisei und Möncherei Eindruck gemacht haben könnte (S. 54). Seine Manier hat er gewiss nicht von Roelas. Er fusst von Anfang an in einer ganz andern Zeit, ist von einem andern Geschlecht als jener vielseitige, geschmeidige Priester. Wie bei Allen dieser neuen Generation, war bei Zurbaran, doch bei ihm am stärksten, der Zug der Einheit ausgeprägt. Sie sind durch Einseitigkeit gross geworden. Die Maler des vorigen Jahrhunderts pflegten Leute von umfassenden, literarischen, technischen Studien zu sein; vielgereist; sie kannten die Geschichte ihrer Kunst und Italien, sie waren Gelehrte, Devote, Dichter. Die von der Art Zurbarans waren nichts als Maler, sie blieben zu Hause, bekümmerten sich weder um lebende noch todte Kollegen, überhaupt war ihnen die ganze Kunst, mit Ausnahme des Kantons, den sie beherrschten, einerlei. Bei jenen ist die Biographie interessanter als ihre Werke, sie sind bedeutender als Menschen denn als Künstler; ihre Worte besser als ihre Thaten. Die neuen waren höchstens ausserdem noch Cavaliere. Aber ihre Bilder schlugen sofort alles, was jene Denker mit unsäglichen Studien fertig gebracht. „Die schönen Worte, meinte schon Felipe de Guevara, *Gentilhombre de boca* Kaiser Karl V, müssen wol zu allen Zeiten den Börsen der Liebhaber nachtheilig gewesen sein; denn Reden und Thun treffen selten in einer Person zusammen“[1]).

[1]) Parece que en todo tiempo debió de ser dañosa la buena parola para las

Zurbaran's Talent muss früh zur Reife gediehen sein, denn er stand mit zwanzig Jahren bereits in solchem Ansehn, dass ihm der Marques de Malagon den gewaltigen Retablo der St. Peterskapelle der Kathedrale übertrug, zur Rechten der Capilla Real (vollendet und bezeichnet 1625). Um dieselbe Zeit setzt man schon sein Hauptwerk, die Apotheose des heil. Thomas von Aquino, für dessen Kolleg. Hier ist sein bekannter Stil schon völlig fertig. Auf hellem Grund stehen die Figuren, meist in dünnen Farben von discreter Sättigung, den breiten Atelierschatten wie einen Mantel mit sich führend. Es ist aber ein durch Reflexlicht gleichmässig gedämpfter Schatten, ohne Drucker, die Lichter dagegen von feinem Glanz durchwoben; überall werden Flächen blendend weissen Leinens angebracht. Die Architektur, weiträumiges, ernst-nüchternes Cinquecento, mit Durchblicken in sonnenhelle Plätze, Strassen und *patios*; die Landschaft weit, mit tiefem Augenpunkt, flachhügelig, kahl, öde.

Dieses Altarwerk der S. Peterskapelle, vielleicht unter Velazquez' Augen entstanden, schliesst sich in der Anordnung aufs engste an Vorbilder des Mittelalters. In der Mitte thront in kolossaler Grösse und Vorderansicht der Apostelfürst mit der Tiara. Bei der Schlüsselertheilung (in der Predella) kniet er an der Spitze der Apostelreihe, wie in Raphaels Karton, aber es sind frostig triviale Gestalten. Das Merkwürdige ist wie er sich hier mit ganz idealen Figuren zurechtgefunden hat, ohne Compromiss. Seine Maria ist ein liebliches, befangenes Landmädchen, die Schönste des Thals, die Maikönigin, erkoren im Auto als heilige Jungfrau aufzutreten und über der glänzenden blonden Lockenperücke die Krone des Himmels zu tragen. Sein Schöpfer ist ein gewaltiger Alter mit hoher Stirn, weissem gekräuselten Haar und Bart, beschatteten, grämlich zur Welt herabgesenkten Augen. So könnte man sich den Geist eines unerreichbaren, in ewigem Schnee begrabenen Alpengipfels vorstellen. Gegenüber dem rüstigen Allein- und Selbstherrscher des Mosaismus und des Islam stellt sich der Spanier den Schöpfer vor als einen im höchsten Greisenalter befindlichen Saturn. Die lange Ewigkeit,

bolsas de los aficionados á estas artes, pues esto de charlar y hacer concurre pocas veces en un sugeto. Comentarios 26. Aehnlich Diderot im Salon: Mais dites-moi où cette brute de Vanloo a trouvé cela; car c'était une brute. Il ne savait ni penser, ni parler, ni écrire, ni lire. Méfiez-vous de ces gens qui ont leurs proches pleines d'esprit, et qui le sèment à tout propos. Ils n'ont pas le démon.

die Sorgen der Verwaltung seiner tollen, ihm vom Teufel verdorbenen Welt, die Aufsicht des himmlischen Hofs mit seinen kaum übersehbaren stets zu berücksichtigenden Zwischeninstanzen, sind in diesem grimmigen Greisenhaupt geschrieben.

Damals standen sich Zurbaran und Velazquez sehr nahe. Das Bild der Hirten in der Galerie Montpensier verräth wie das Gemälde gleichen Inhalts von letzterem, den Eindruck Ribera's: es ist der einzige Fall, wo beide Nachahmer waren. Der Estremeño war mit einem Auge für das Individuelle begabt, das dem des Sevillaners keineswegs nachstand. Der Cyklus des heil. Bonaventura[1]) allein, besonders die beiden Stücke des Louvre, enthält soviel bedeutende Köpfe, dass sich das halbe Lebenswerk eines Bildnissmalers von Profession damit bestreiten liesse. Und noch mehr: neben diesen Köpfen wird alles was man daneben sieht, conventionell, schattenhaft. Die Geringschätzung der Phantasie war bei ihm noch auffallender als bei Velazquez, seine Gebundenheit an das Modell, seine realistische Ehrlichkeit pedantisch. Er musste jedes Gesicht porträtiren, Zug für Zug; jede Gestalt hat ihm gerade so gesessen, gestanden, gekniet, jeder Gewandstoff hat genau so über dem Gliedermann gehangen. Diess war keine Unbeholfenheit, es war ein Gesetz, das er sich auferlegte. Denn bei alledem ist er ein Künstler, der aus ganzem Holze schneidet, der das Ganze im Auge hat, im grossen Stil zeichnet und modellirt.

Und im Gegenstand war er kein Naturalist. Keine Scene aus dem gemeinen Leben hat er je zu malen sich herabgelassen, kaum ein Porträt. Sie würden ihn ebenso gelangweilt haben, wie seine Heiligen die Beschäftigung mit weltlichen Dingen. Er lebte nur in den Actis Sanctorum.

Dagegen war Velazquez zwar als Künstler ungleich freier schon damals, er sah sich in das Bildungsgesetz, ja in das Innere seiner Menschen hinein, sodass er sie nachzuschaffen scheint. Aber er sehnte sich die Zeitgenossen zu malen in ihrer eigenen Rolle, nicht bloss als Spieler in Mysterien, nach dem Programm der Theologen.

Und so sind ihre Wege bald auseinandergegangen. Der

[1]) Dieser bisher unter ganz unrichtigen Erklärungen verborgen gewesene Cyclus ist von mir zuerst in den zwei Gemälden des Louvre (558 f.), einem im Berliner Museum (404 a) und einem in der Dresdener Galerie (627) nachgewiesen worden. S. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1883.

Sevillaner strebte fort, aus dem Halbdunkel der Kirchen und Klöster, an das grelle Licht des Hofes: Zurbaran ist zuweilen Sevilla zu grossstädtisch gewesen. Er schlug seine Staffelei am liebsten in den Monasterien auf, in jenem Felsennest der unzugänglichen Wildniss von Estremadura, Guadalupe; da war er in seinem Element. Er soll nach Palomino einmal in sein Heimathsdorf entflohen sein; das Ayuntamiento von Sevilla schickte eine Depution ab ihn zurückzuholen.

Daher änderte Velazquez seine Manier gar bald, Zurbaran beharrte fast sein ganzes Leben bei dem, was man bei andern den „ersten Stil“ nennt. Er war aus härterem Stoff als sie alle und besass den richtigen Principienfanatismus des Romanen.

Alonso Cano.

Um dieselbe Zeit kam ein junger Mensch mit funkelnden Augen, auffahrendem Wesen und Cavaliersmanieren aus Granada, seiner Vaterstadt (seine Eltern stammten jedoch aus der Mancha). Er war der Sohn eines Architekten und Retablozimmerers, und sollte sich in dieser Kunst bei dem damals angesehensten Meister der Estofadosculptur in Andalusien, Martinez Montañes vervollkommnen. Dieser hat nie einen ergebeneren und begabteren Schüler gehabt: er war bald seine rechte Hand. Die drei Altäre in der Kirche des Klosters S. Paula beweisen, dass er ihm seine Kunst vollständig abgesehen hatte. Diese Kunst blieb Alonso auch immer die bequemste; man erkennt die bildnerische Erziehung in seinen späteren Gemälden, am meisten in der Erfindung. Schon damals trieb es ihn auch, die Schwesterkunst zu lernen, er trat bei Pacheco ein, und hier mag er mit Velazquez Freundschaft geschlossen haben. Aber er hielt es nur acht Monate aus, versuchte es dann bei Juan de Castillo, der freilich jenem an Langweiligkeit nichts nachgab; endlich, sagt man, auch bei dem alten Herrera. Die Malerei machte ihm immer mehr zu schaffen als die Plastik, was man freilich seinen einfach und leicht gemalten Rahmen nicht ansieht. Er sagte später, wenn er Palette und Pinsel bei Seite warf und zu Modellirstab und Schnitzmesser griff: er wolle sich nun ausruhen.

Der Cano der späteren Jahre, der Cano von Madrid und Granada, der Cano der Bücher, wird gewöhnlich als eine Ausnahme in der spanischen Malerei geschildert. Er ist der Idealist,

der grosse Zeichner, sagt man, oder, im andalusischen Redestil, weil er in den drei Künsten gearbeitet, der spanische Michelangelo (also der zweite!). Von diesem Cano nun war damals noch wenig zu sehen. Aber es fehlt nicht an Spuren dass die Erfolge seiner Altersgenossen ihm keine Ruhe gelassen haben, dass er sich in der neuen Manier hat versuchen wollen. Man betrachte die „beiden Johannes" im Retablo der Universität, dem Meisterwerk des Roelas, oben in der Ecke. Es sind derbe Figuren von breiten Zügen, grossen Augen, mit dunklen schweren Schatten auf hellem Grund. Noch merkwürdiger ist ein Bild der heil. Agnes im Berliner Museum (Nr. 414 B). Bei diesem Gemälde sieht man, was ein Monogramm werth ist, ohne das hier Niemanden Alonso Cano eingefallen sein würde, so völlig gleicht die heilige Dame in der Malweise Zurbaran. Vermuthlich stammt sie aus dieser Zeit.

Diese Heilige, fast Kniestück, hat ein so schönes, so bestrickend andalusisches Frauengesicht, voll Unschuld, Träumerei und Melancholie, dass man versucht ist zu glauben, es sei *seine* Inés, zu der er vielleicht (wie Novalis) geglaubt hat mehr Religion als Liebe zu haben. Es ist der später von Murillo hervorgezogene Typus, nur herber; er kommt hier zum erstenmale in einem Kirchenbild zum Vorschein. Die reine, vortretende Stirn ist umrahmt von braunen Haaren, geordnet fast nach damaliger Mode. Die Nase mit breitem Rücken oben, ist wenig ausladend, dafür dringen die grossen braunen Augen eigen hervor, sie blicken ins Unendliche, wie staunend, als stände ein Gedanke dahinter, der in der Einbildungskraft unwiderstehlich um sich greift und sie der Erde entrückt. Der geschlossene Mund hat einen Zug von dem Schmerz und der unerbittlichen Festigkeit des Märtyrers. Der Scheitel ist von Perlenschnüren umwunden und trägt ein Krönchen, ein Schleier weht hinten um den Kopf: er ist das einzige Bewegte in diesem farbigen Steinbild, das sich in lebhaften Farben und kräftigen Schatten auf ganz hellem Grund aufrichtet. Die Hände sind keineswegs schlank und glatt wie in seinen späteren Arbeiten; die Linke fasst die Palme wie einen Speer. Weder von der Malerei noch vom Typus, findet sich in seinen späteren Werken eine Spur.

Alonso's Degen flog allezeit rasch aus der Scheide. Und so trieb ihn ein blutiger Strauss bald aus Sevilla fort. Den Sebastian de Llano y Valdés hatte er in die rechte Hand verwundet und gelähmt. Dieser Maler, dessen uns bekannte

Werke freilich alle mit viel späteren Jahreszahlen versehen sind, ist unserer Gruppe verwandt. Er ist der einzige, der den italienischen Naturalisten auch in der Erfindung gleicht. Seine Specialität waren biblische Geschichten, in dramatischer Situation und sittenbildlicher Auffassung, längliche Gruppen von Kniestücken, in klarer Färbung, mit schönen Costümen und gefälligen Charakteren, in der Weise des Honthorst und Mattia Preti. Sie schienen etwas profan für Kirchen, daher sind sie selten geworden[1]).

[1]) Eins der besten ist die Herodias in S. Juan zu Marchena, von 1657; in der Kathedrale zu Sevilla, Capelle S. Joseph ist die Berufung des Matthäus (1665) und der Streit Jesu mit den Pharisäern.

Zwei Reisen nach Madrid.

Nach Ablauf seiner fünf Lehrjahre bei Pacheco (1613—18) war unser Diego in noch engere Beziehungen zu seinem Meister getreten. Dieser hatte eine, wie es scheint, einzige Tochter, Joana de Miranda; er kam auf den Gedanken, die Gelegenheit nicht vorbeigehn zu lassen, einem so wolgesitteten und vielverheissenden Jüngling von guter Familie die Zukunft des Kindes anzuvertrauen. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung verheirathete ich ihn mit meiner Tochter, bestimmt durch seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen, und die Hoffnung seines natürlichen und grossen Genies“ (I, 134). Die Vermählung fand statt am 23. April 1618 in S. Miguel, in demselben Jahre, an dessen erstem Tage Murillo in der St. Magdalenenpfarrei zu Sevilla getauft wurde. Unter den Zeugen findet sich der Name des Dichters und Licenziaten Francisco de Rioja. Die Frucht der Ehe waren zwei Töchter, beide in Sevilla geboren, Francisca, am 18. Mai 1619, und Ignacia, am 19. Januar 1621. Letztere wurde wegen Lebensgefahr der Mutter und des Kindes im Hause getauft. Ihr Pathe war Juan Velazquez de Silva. (Asensio, Pacheco. 28 ff.)

Eine solche Verbindung des neunzehnjährigen, nicht vermögenden Jünglings lässt schwerlich auf hochfliegenden Ehrgeiz schliessen. In jenen ersten Jahren ehelichen Glücks mag ihm auch wol keine andere Zukunft vorgeschwebt haben, als die eines Provinzialmalers.

Ueberblickt man indess jene Bilder, die aus seiner vier bis fünfjährigen Thätigkeit in der Vaterstadt übrig sind, so kann man sich des Eindruckes nicht erwehren: So viel Anklang sie schon wegen der Neuheit des Stils und des echt nationalen *cachet* finden mochten: allmählich musste in dem jungen Maler die Frage aufsteigen: ob nicht sein Schutzgeist noch andere Aussichten für ihn habe, als die, fünfzig Jahre lang solche Bilder

zu malen, bei denen doch Gegenstand und Darstellung nicht recht aufeinander passten.

Da kam ein Ereigniss, ganz geeignet neue Zukunftspläne aufzuregen. Die Nachricht von dem unerwarteten Tode Philipp III (am 31. März 1621), der plötzliche Wechsel in Personen und Regierungssystem nach der Thronbesteigung seines fünfzehnjährigen Sohnes setzte alle Unzufriedenen, Emporstrebenden in die lebhafteste Bewegung. Alle jene Erzählungen von der angesehenen Stellung, den ganz besonderen Gnadenbezeigungen, welche die Maler des Hauses genossen hatten, von Tizian, eigentlich von Jan van Eyck an, bis auf A. Mor und Sanchez Coello, — Erzählungen, die unter allen Theilen der Malerbiographie in den Künstlerkreisen am sorgsamsten überliefert und mit Uebertreibungen weiter erzählt wurden, — sie stiegen vor ihm auf, als mächtiger Antrieb sein Glück auf diesem Wege zu versuchen[1]).

Selten ist wol der Weg zum financiellen und politischen Bankerot eines Staats mit so viel guten Vorsätzen gepflastert gewesen, wie unter dieser Regierung. Die Depeschen der Gesandten aus dieser ersten Zeit hallen alle den Eindruck wieder, den der Mantuaner Bonatti in die Worte fasst: die Umwälzungen die dieser Tod zur Folge hat, sind von der Art, dass man sagen kann: *Mondo nuovo.*

Der Kronprinz, dessen lebhafter frühentwickelter Verstand, bei all seinem ernsten und gesetzten Wesen, Niemand entging, war bis zuletzt durch den Herzog von Uceda vom Staatsrath ausgeschlossen und selbst in seinem Privatleben unter lästiger Kontrolle gehalten worden. Der angesammelte Groll, den die Günstlingsherrschaft der Lerma in ihm entfacht, formte sich zu entschiedenen Vorsätzen, als er hören musste, wie sein sterbender Vater bitteren Gewissensvorwürfen über seine Regierung oder vielmehr Nichtregierung Ausdruck gab, und dem Beichtvater vorhielt, dass er sich selbst und ihn getäuscht habe. Alsbald entlud sich über die Lerma und ihren Anhang ein vernichtendes Gewitter königlicher Ungnade. Der junge Monarch erklärte, er gedenke souverän zu regieren, Minister und Diener wolle er, keine Kumpane und Günstlinge; er verlangte die aus-

[1]) Con esto determiné pasar adelante, y por entónces á Madrid, que estaba allí la Corte, donde todo floreció, con muchos del Tuson, muchos Grandes, muchos Titulados, muchos Prelados, muchos Caballeros, gente principal, *y sobre todo Rey mozo*, recien casado. Guzman de Alfarache I, 2, 1.

gefertigten Depeschen zu lesen, ihm allein stünden Wahl und Entscheid zu; Ehren und Gnadengeschenke habe er allein und unmittelbar zu vergeben, und an die es verdienten. Man staunte über seinen Fleiss in Geschäften; er setzte die Audienzstunde viel früher, und hörte alle ohne Unterschied an, mit seltener Geduld. „Es ist zu verwundern, schreibt Khevenhiller, wie S. M. einsam und in allerlei kindischen *intertenimenti* unter den Weibern auferzogen worden, dass Sie jetzt in den *despachi* so emsig und fleissig, und in den Antworten *de improviso* so subtil und richtig sein.“ Weniger enthusiastisch wurde es aufgenommen, als er sich in kriegerischem Geiste aussprach. Er fragte ob denn die Holländer keine Unterthanen? keine Rebellen? keine Ketzer seien? — Mit solchen aber sei an keinen Frieden zu denken. Er werde sein eigenes Silber versetzen. Er wollte selbst mit ins Feld. Als man ihm von der politischen Weisheit Philipp II sprach, rief er: Ich will die Heiligkeit meines Vaters haben, die Staatsklugheit meines Grossvaters, und den kriegerischen Geist des Urgrossvaters! Eine Censorenjunta für Reform der öffentlichen Sitten wurde eingesetzt. Der Pater Florentia, der eine Schrift über das Günstlingsregiment verfasst hatte, rief in einer Predigt: „Spanien und die Welt sind erlöst“. Und jener Oesterreicher sagt: der junge König hat diese wenige Tage ganz Spanien in eine neue Model gegossen. (Ann. Ferd. IX, 1265.)

Besonders in Sevilla mögen damals bei Vielen Hoffnungen sich geregt haben. Der *gentilhombre de cámara* des jungen Königs, der Graf von Olivares, hatte früher in Sevilla gelebt, wo schon sein Vater Alcaide des Alcazar gewesen war; er hatte sein Haus zu einem Sammelpunkt der Dichter und Gelehrten gemacht, ja selbst Verse verbrochen, die er jetzt verbrannte. Unter denen die er ausgezeichnet, war jener Gevatter unsers Malers, *Francisco de Rioja*. Als Olivares drei Jahre später mit dem Könige wieder nach Andalusien kam, nahm er ihn mit an den Hof, und seitdem hat ihm Rioja während seines langen Ministeriums als ergebener Diener und rechte Hand für ernste und heitere Geschäfte zur Seite gestanden; als Publicist gegen die Aufständischen in Katalonien, wie als Preisrichter bei einem poetischen Wettkampf in Buen Retiro (1637). Später ist er, enttäuscht von Hof und Welt, nach Sevilla zurückgekehrt, „wo das Klima menschlicher und heiterer ist“, und in den geistlichen Stand getreten; er wurde Racionero der Kathedrale und Inquisitor. Bei der Nachwelt aber erweckt sein Name nur die Erinnerung

einiger der fliessendsten und wolklingendsten Gedichte der Schule, Liebeslieder im italienischen Geschmack des Herrera, und einer „Epistel“, in welcher er mit dem echten Accente des Selbsterlebten dem *desengaño* Worte giebt, und mit Kummer der Jahre gedenkt, wo er „in der alten Kolonie der Laster gelebt, ein Augur der Mienen eines Günstlings“. Da nennt er die Hoffnungen des Hofs „Kerker wo der Ehrgeizige stirbt und dem Klügsten graue Haare wachsen“.

Damals lebte Rioja in der Nähe von S. Clemente, neben einem schönen Garten, den Lope, im Jahre 1621 sein Gast, besang. Er war ein Freund und Gesinnungsgenosse Pacheco's, der mehrere seiner Dichtungen, die sich auf Malerisches beziehen, sowie einen Discurs über die Vier Nägel, in seinem Buch aufbewahrt hat. Darunter ist eine Umschreibung der Lampsonius'schen Verse auf das Bildniss des Quinten Metsys und eine artige Ausführung des Einfalls des Libanius von dem Maler, der ein Bild des Apollo auf widerstrebendes Lorberholz (Daphne) malen wollte[1]).

Dieser Hausfreund, der Velazquez bald nach Madrid folgte, mag bei den Berathungen über den grossen Schritt das entscheidende Wort gesprochen haben.

Man kann sich denken, dass der Schwiegervater, der Mann ausgebreiteter Verbindungen, mit Empfehlungen an die bei Hof ansässigen Sevillaner nicht gekargt hat. Unter denen, die den jungen Mann in Madrid freundlich aufnahmen (*agasajado*) nennt er die Brüder *D. Luis* und *D. Melchor del Alcázar.* Diese Familie zählt im sechszehnten Jahrhundert mehrere Berühmtheiten; von diesen beiden ist indess wenig näheres bekannt. Sie sind aber nicht zu verwechseln mit zwei gleichnamigen Männern, die oft im „Malerbuch“ angeführt werden und deren Lebensbeschreibung im Bildnisswerk steht. Melchor del Alcázar, geb. 1502, war ein angesehener Jurist, einer der Veinticuatro und Vicecastellan des Alcazar (*teniente de Alcaide*). Sein guter Stil erregte die Aufmerksamkeit Philipp II, der aber im mündlichen Vortrag den „Sevillanischen Cicero“ nicht wiedererkannte. Sein Bruder war der Epigrammatiker Baltasar (S. 31). Der älteste der sieben Söhne Melchor's war der gelehrte Jesuit Luis del Alcazar († 1613). Von unserm Melchor erfährt man nur, dass er ebenfalls Dichter war (*flórido ingenio sevillano*) und im sieben und dreissigsten Jahre (1625) zu Madrid starb. Pacheco rückt ein

[1]) El Arte de la Pintura I, 429. II, 46. 151. 288. 319.

Gedicht von ihm ein, die Künstleranekdote von den fünf Mädchen des Zeuxis[1]).

Von grossem Nutzen war Velazquez die Adresse eines hohen Sevillaner Geistlichen, des Kanonikus und *maestro de escuela* an der Kathedrale, D. Juan de Fonseca y *Figueroa* († 1627). Er bekleidete den angesehenen Posten eines *sumiller de cortina*. Dieses Hofamt, wie schon sein französischer Name (*somellier*) anzeigt, burgundischer Herkunft, wurde von mehreren Geistlichen verwaltet. Sie hatten die Gebetbücher zu verwahren, sagten dem Wochenkaplan die Stunde der Messe an, begleiteten den König in die Kapelle und standen neben dem Baldachin, dessen Vorhang sie auf- und zuzuziehen hatten. Es war also ein Ceremonienamt, wurde aber wegen seines Einflusses nur Männern von Stand und Ansehn ertheilt; es hat den Weg zum Kardinalat gebahnt, z. B. dem Gerónimo Colonna[2]). Figeroa trat in der Folge in die Diplomatie; in demselben Jahre erhielt er eine Mission nach Parma zur Beglückwünschung des jungen Herzogs; der geheime Auftrag war, die italienischen Fürsten für das spanische Interesse, besonders in Betreff Valtellin's zu gewinnen und über die diesseitigen Pläne zu beruhigen. Er war ein Freund der Malerei und malte selbst, z. B. ein Bildniss des Francisco de Rioja. Er gedachte auf dieser Reise einen lang gehegten Wunsch zu erfüllen, Rom, Neapel und Sicilien zu sehen[3]).

Es wurden nun Schritte gethan, dem jungen Maler die Aufnahme des Königs zu verschaffen. Dies galt als das einfachste Mittel zu raschem und dauerndem Erfolg bei den Grossen. Artemisia Gentileschi sagte dem Massimo Stanzioni, dass er die Bildnisse ansehn müsse als Mittel, sich die Gunst derer zu erwerben, die ihm später nützen könnten[4]). Diesmal hatten Velazquez' Gönner keinen Erfolg.

Dagegen malte er im Auftrag seines Schwiegervaters den Dichter Luis de *Góngora*, der jenem wahrscheinlich für sein Bildnisswerk noch fehlte. Dies Porträt wurde in der Hauptstadt sehr gelobt. Ob es dasselbe ist, welches jetzt im Prado (1085) hängt, ist nicht gewiss. Ein gut gezeichneter, aber trocken und

1) Pacheco, El Arte I, 218. Vgl. 235. 254. II, 191. 282.

2) Khevenhiller, Annales Ferd. X, 1067. Domenico Zane nennt es impiego molto honorevole, e che ha portato altri al cardinalato. Depesche vom 24. Dec. 1656.

3) Depesche des Anast. Germonio, Erzbischof von Tarantasia, vom 20. Juli 1622 im Turiner Archiv.

4) Dominici, Vite de' pittori napoletani III, 178.

mager gemalter, nicht intakter Kopf, der wenig characteristische Merkmale seiner damaligen Malweise hat.

Góngora war schon ein Sechziger. Obwol er eine Pfründe der Kathedrale von Cordoba genoss (er war früh in den geistlichen Stand getreten), so lebte er doch seit dreissig Jahren am Hofe, mit sehr bescheidenem Erfolge; Lerma hatte ihm eine *capellanía de honor* verschafft. Er hat dem gezierten (*culto*) Stil des Zeitalters den Namen gegeben: der Marini und Lohenstein Spaniens. — Das Bildniss ist ein Charakterkopf ersten Ranges, in dem man eher einen Casuisten oder Penitenciario als einen Poeten vermuthen würde. Ein langgezogener Kopf von mächtigem, stilvollem Knochenbau: hochgewölbte, jetzt kahle Stirn, lange Hakennase, an der Wurzel stark vorspringend, ernster verschlossener Mund mit sauer herabgezogenen Winkeln, dünner Schnurrbart, langes vordringendes Kinn, der Nase sich entgegenkrümmend. In diesen strengen, schweren, verschlossenen Zügen, mit dem misstrauisch forschenden Blick der blinzelnden, von Falten starker Gedankenarbeit umzogenen Augen wird Niemand Anmuth und Einfachheit suchen. Wol aber passen sie zu dem Satiriker und Erotiker, zu dem Bilderschwulst und den labyrinthischen Gedankenspielen der Culteria. Auch scheint etwas darin von Gedrücktheit, eine Folge des langen Antichambrirens dieses *Séneca nuevo*, wie ihn Lope nannte[1]).

Figueroa verlor indess seines jungen Freundes Interessen nicht aus den Augen. Wahrscheinlich gleich nach seiner Rückkehr von der italienischen Reise brachte er die Sache wieder bei dem Minister Olivares zur Sprache, und im Frühjahr 1623 traf ein Brief von ihm ein, in welchem er, auf dessen Verlangen, eingeladen wurde, nach Madrid zurückzukehren. Eine Reiseunterstützung von fünfzig Dukaten wurde gewährt. Der Schwiegervater schloss sein Haus und begleitete ihn, „um Zeuge seines Ruhmes zu sein", den er vorausahnte. In Figueroa's Haus wohnte und speiste er.

Im selben Jahre kam ein zehnjähriger Knabe mit seinem

[1]) Eine gute Wiederholung ist in England. In dem interessanten Werk Edward Churtons' über Góngora (London 1862) befindet sich ein guter Stich nach der Replik, die damals Henry Reeve gehörte. Sie soll aus der Sammlung Sir W. Hamilton's in Neapel stammen, kam in den Besitz des Kunstschriftstellers Ottley, und wurde dann als Bildniss Gondomar's verkauft. Sie stimmt genau mit dem Madrider Bild überein.

Vater, dem Alcalden von Abilés in Asturien nach der Hauptstadt. Er wollte Maler werden und wurde dem als Lehrer beliebten Pedro de las Cuevas übergeben. Vierzig Jahre später ist er der Nachfolger des Velazquez geworden: Juan Carreño de Miranda.

Velazquez malte das Bildniss seines Gönners Figueroa, das verschollen ist. Noch am Abend des Tages, wo es vollendet wurde, nahm es der junge Graf Peñaranda, der Kämmerer des Infanten D. Ferdinand mit ins Schloss. „In einer Stunde sah es der ganze Palast", die Infanten und der König, „eine seltene Anerkennung" (*calificacion*). Es wurde beschlossen, dass er D. Ferdinand aufnehmen sollte; in der Folge aber schien es passender, dass er erst S. Majestät selbst male. Diese Aufnahme wurde indess durch die wichtigen Geschäfte (*grandes ocupaciones*) des Königs verzögert, — wahrscheinlich ist der Besuch des Prinzen von Wales gemeint.

Erst am 30. August fand der König Zeit zu sitzen, für eine Reiterfigur in natürlicher Grösse. Dies Werk fand den Beifall S. M., der Infanten und des Olivares, der in seinem energischen Stil erklärte, der König sei bis dahin noch nicht porträtirt worden. „Seine Excellenz der Graf Herzog unterhielt sich zum erstenmal mit ihm, feuerte ihn an, indem er ihn an die Ehre des Vaterlandes erinnerte, und versprach ihm, dass er allein S. M. porträtiren solle, und dass alle anderen Bildnisse weggenommen werden würden. Er hiess ihn sein Haus nach Madrid bringen".

Hierauf führte Velazquez das Bild aus. „Alles war nach der Natur gemalt, auch die Landschaft". Es war fünf Ellen hoch, ungefähr $3^1/_2$ breit. In der Calle mayor, gegenüber S. Felipe wurde es öffentlich ausgestellt, „zur Bewunderung der Residenz, und dem Neide derer von der Kunst, wovon ich Zeuge bin"[1]. Pacheco dichtete ein Sonett darauf, und ein langes Elogio der Sevillaner Jerónimo Gonzalez de Villanueva.

Es scheint, dass das Gemälde später, als es durch andere Reiterbilder des Rubens und des Urhebers selbst verdunkelt worden war, wenig mehr geachtet wurde, vielleicht am wenigsten von letzterem, der an dem etwas trockenen und harten Stil seiner Anfänge keinen Geschmack mehr finden mochte. Im Jahre 1686 finden wir es aus den königlichen Gemächern entfernt, in die Amtswohnung des Hofmarschalls (*aposentador de palacio*)

[1]) Pacheco, Arte de la Pintura I, 134 ff. Die vara beträgt 3 castilische Fuss.

in dem Schatzhause gebracht und seines Rahmens beraubt [1]). Seitdem kommt es nicht mehr vor und ist wahrscheinlich im Brande von 1734 untergegangen. Man würde viele der späteren Bildnisse des Königs hingeben, um dieses noch zu besitzen.

Die Anstellung.

Seine Aufnahme in den königlichen Dienst erfolgte am 6. Oktober 1623 [2]). Er erhielt zwanzig Dukaten monatlich aus der Kasse der kön. Schlösser und Villen. Nach Pacheco war die besondere Bezahlung der einzelnen Arbeiten versprochen; auch Arzt, Apotheker und Chirurg waren eingeschlossen. Ferner erhielt er alsbald noch 300 Dukaten Unterstützung (*ayuda de costa*), und eine Pension von weiteren 300 aus einer Pfründe, wozu indess der Dispens Urban VIII. erst 1626 eintraf. Die Wohnung in der Stadt wurde auf 200 veranschlagt. Auch sein Vater wurde versorgt; er erhielt in sieben Jahren drei Secretariatsposten mit tausend Dukaten Gehalt. Das Atelier (*obrador*) der *pintores de cámara* lag im Erdgeschoss (*cuarto bajo*) des Schlosses, in der „Wohnung des Prinzen". Diese Summen waren verglichen mit dem Gehalt der bisherigen Hofmaler bedeutend, E. Caxesi erhielt nur 50000 Maravedis (etwa 367 francs) jährlich, Gonzalez 6000!

Der vierundzwanzigjährige Jüngling hatte nach kurzer Fahrt sein Ziel erreicht; er war in die merkwürdige, etwas bunte Succession der Bildnissmaler des spanischen Königshofs eingetreten. Grosse Namen sah er unter seinen Vorgängern, aber es waren Italiener und Niederländer gewesen, neben denen die Spanier eine ziemlich ärmliche Figur machten. Carl V. verglich Tizian mit dem Apelles Alexander des Grossen; andere Maler hatten nur seine blasse, missgeformte, eisige Maske gesehen; Tizian hauchte etwas geistiges hinein: die Kaltblütigkeit des Feldherrn in der Schlacht, den durchdringenden Verstand des

[1]) Un retrato de el Rey Nr. Sr. D. Phelipe 4°. siendo moço armado y a cavallo al natural con Baston en la mano derecha Original de mano de Diego Velazquez en un lienzo de 5 v. de alto, $3^1/_2$ ancho poco mas o menos, sin marco.

[2]) A Diego Velazquez, Pintor, he mandado riçiuir en mi seruiçio, para que se ocupe en lo que se le ordenare de su profesion etc. Documentos inéditos 55, 398. Der Dukaten beträgt 11 Realen oder 375 Maravedis.

grössten Staatsmanns seiner Zeit, die olympische Apathie des Herrschers zweier Welten. Ihn hatte er nach Augsburg kommen lassen, wie jenen Aretiner Medailleur Leoni nach Brüssel. Sie sind beide bis an ihren Tod im Dienst des Hauses festgehalten worden, beider Bildnisse des Kaisers waren das Beste was sie in diesem Fach geschaffen haben.

Philipp II. hat den Maler von Cadore unaufhörlich beschäftigt; aber dieser hatte ihn nur als Prinz in Augsburg gesehen, sein Bildniss nach der Schlacht von Lepanto (1572) war ein Phantasiegemisch von Jugend und Alter. Die eigentlichen Chronisten seines Hofes waren Anton Mor und Alonso Sanchez Coello. Mor, obwol in der Malführung von den Italienern kaum berührt, hat gleichwol etwas von dem freieren Hauch, der Würde und Anmuth venezianischer Bildnisse. Er war ein Cavalier nach dem Herzen der Spanier (*aire grave y majestuoso*) und verkehrte auf so vertrauliche Art mit dem schwerzugänglichen Monarchen, dass er den Verdacht der Inquisition wachrief. Sein kühler Ton, seine unendliche Ausführlichkeit im Detail des Costüms passte zu dem förmlichen und prachtliebenden Hof. Dreimal wurde er berufen, die Bräute Philipps zu malen, einmal nach London; er hat uns auch dessen merkwürdige Schwestern und die Schönheiten des Hofes bewahrt; und nirgends bekommen wir einen höheren Begriff von der Feinheit und allseitigen Durchführung seiner Charakteristik, als in diesen lebensvollen Damenfiguren des Pradomuseums. Neben ihm malte zur Zeit der Elisabeth von Valois die Cremoneserin, Sofonisbe Anguisciola.

Der Portugiese Sanchez Coello, von dessen Einfluss bei Hof die Malerlegende unglaubliche Dinge erzählte, war in Wirklichkeit ein armer Schlucker und ziemlich charakterloser Künstler. Anfangs schloss er sich eng an Mor, von dem seine Bildnisse ohne Uebung des Blicks nicht leicht zu unterscheiden sind; nur fehlt ihm die Lebendigkeit und die eingehende Individualisirung. Sie sind treu in der bleibenden Form, allgemein in Ausdruck, Geberden und — Händen. Dann nahm er etwas an von venezianischer Faktur, man hat seine Köpfe zuweilen für venezianisch gehalten; dennoch sind diese weniger schätzbar als jene, in welchen er holländert.

Sein Schüler Pantoja de la Cruz war der geist- und leblose, peinlich fleissige und steife Maler des Hofs jenes schwachköpfigen Philipp III; in seiner Zeit steht er wie ein Anachronismus. Sein Erbe (er starb 1610) wurde Bartolomé Gonzalez (seit 1617), einer

der drei Kollegen, die Velazquez vorfand. In seinen glatten und schülerhaften Machwerken sind nur die Mängel Pantoja's geblieben: dessen zartes, dünnes, mit den alten Niederländern wetteiferndes Traktament ist schwerfällig geworden. In den letzten Jahren noch hatte Gonzalez die Familie Philipp III in elf grossen Bildnissen in ganzer Figur für das Pardoschloss gemalt. Er verhält sich zu seinem Vorgänger, wie dieser zu Coello und wie Coello zu Mor. Er ging mit den Hofporträtisten in derselben Progression abwärts wie mit ihren hohen Originalen.

Philipp IV war kein besserer, nur unglücklicherer Regent als sein Vater; aber das Wiederaufleben des nationalen Geistes brachte dem Hof den grössten Bildnissmaler spanischer Abkunft. Dieser hat nur einen ebenbürtigen Nachfolger gehabt, aber mehr als ein Jahrhundert später: Goya. Die Bildnissmaler des letzten Habsburgischen Schattenkönigs, Carreño, del Mazo waren auch nur Schatten des Velazquez.

Der regierende König eignete sich ganz die Gewohnheit vertraulichsten Verkehrs mit seinen Malern an, zu der sein finsterer Grossvater den Ton angegeben hatte. Durch die geheimen Gänge konnte er jederzeit, auch in Abwesenheit des Künstlers, ins Atelier gelangen, denn er hatte für jedes Gemach des Palastes den Schlüssel. Eines Tages, erzählt der Florentiner Bernardo Monanni, fand sein Landsmann Cosimo Lotti, der auch in der Casa del Tesoro arbeitete, alle seine Sachen so verstellt, „dass er, obwol Ingenieur, die Architektur nicht begriff". Er öffnet ein Kästchen und findet von seiner florentinischen Wurst (*salsicciotto*) die Hälfte abgeschnitten und dabei das allerhöchste Autograph: *la mitad para nosotros tomamos, la otra por limosna os la dexamos. Yo el Rey.*

In Velazquez' Atelier stand ein Sessel für S. M., um ihm mit Musse zuzusehn; er kam fast jeden Tag. „Kaum glaublich" fand der alte Pacheco solche Freundlichkeit und Leutseligkeit, mit der ihn ein so grosser Monarch behandelte[1]). Diese beständige Gegenwart des Königs konnte nicht ohne Einfluss bleiben auf seine Art zu malen, denn die Herren, sagt Martinez, sehen mehr auf Raschheit als Güte der Arbeit; schon Philipp II, wenn er bei seinen Malern eintrat, fand meist, dass sie viel zu wenig fertig

[1]) No es creible la liberalidad y agrado con que es tratado de un tan gran monarca. Pacheco I, 139. Olivares habe ihm auch einmal den Königl. Leibarzt geschickt.

gebracht hatten [1]). Da die grosse Maxime der spanischen Könige war, zu thun was die Vorfahren, und besonders der Kaiser gethan hatten, so ist diess Verhältniss eigentlich die Erfüllung einer Regentenpflicht: die Vervollständigung der Aehnlichkeit mit den Ahnen; dieselben Anekdoten wiederholen sich nun.

Die Stadt Madrid.

Velazquez war und blieb bis an seinen Tod Bürger (*vecino*) Madrids. Als Diener des Königs erhielt er von diesem ausser Gehalt auch freie Wohnung. Er hatte zwar sein Atelier im Palast, im östlichen Flügel, und später als Schlossmarschall eine Amtswohnung in der östlich an den Alcazar stossenden Casa del tesoro; aber seine Privatwohnung war in der Stadt. Das Haus das er wenigstens in den vierziger Jahren bewohnte, lag in der Calle de Concepcion Gerónima und gehörte einem Pedro de Yta [2]). Philipp II, als er zur Ermunterung der Bauthätigkeit den Hauseigenthümern ungewöhnliche Vergünstigungen gewährte, hatte der Krone die freie Verfügung über ein zweites Geschoss jedes Hauses vorbehalten; deshalb gab es so viele einstöckige Häuser in Madrid. Dieses königliche Stockwerk verlieh er seinen Hof-, aber auch Staatsbeamten, z. B. den Räthen, und dem Personal der Gesandtschaften.

Der Name jener Strasse existirt noch heute, sie ist eine Nebenstrasse der Strasse von Toledo, im Herzen des mittelalterlichen Madrid, und führt ihren Namen von dem Kloster der Hironymitinnen (*Monasterio de monjas jerónimas de la Concepcion de Nª. Sª.*), welches eine Oberkammerfrau der Königin Isabella, Dª. Beatriz Galinda, genannt La Latina, im Jahr 1504 gründete. Zu beiden Seiten des Hochaltars sieht man ihr und ihres Gatten Francisco Ramirez Mamordenkmal im Renaissancestil. Die Façade des Klosters im spätgothischen Stil der Reyes católicos ist beachtenswerth, der Architekt war ein „neuer Christ" Hazan. Die einzige Kirchenfaçade in Madrid, die des Ansehens werth, ist das Werk eines Morisken.

[1]) Jusepe Martinez, Discursos 43. Palomino III 247.

[2]) Mas se le carga el derecho que su Mgd. tiene perpetuo en las casas de Pedro de Yta en la calle de la Concepcion Gerónima, que tiene de aposento el dho Diego Velazquez. Dokument des Palastarchivs.

Des Malers täglicher Weg nach dem Palast ging über die von Philipp III kürzlich neugebaute Plaza mayor durch die Calle mayor nach der Plaza de palacio. Diese Calle mayor war die grosse Pulsader; der Lieblingsaufenthalt der *galanes*, schönen Damen und Abenteurer jeder Ordnung. Hier vergassen (nach Alarcon) selbst die Sevillaner ihre Alameda; sie ist das Indien der alten Welt, d. h. ein umgekehrtes Indien, wo man das Gold rasch los wird[1]).

Das Madrid der Zeit des Velazquez hat sich im Grundriss bis auf den heutigen Tag wenig verändert, wie ein Blick auf den grossen Antwerpener Plan zeigt. Nur neue Quartiere haben sich um diesen Kern gelegt. Schon damals hiess die Puerta del Sol der Nabel der Hauptstadt[2]), und der Prado war die Abendpromenade der feinen Welt. Diess Madrid war eine Schöpfung Philipp II (seit 1561). Bisher war es eine kleine mittelalterliche Stadt gewesen, seit 1083 endgültig den Mauren abgewonnen, denen es als Vorposten von Toledo gedient. In der Reisebeschreibung Leo's von Rozmital (1466) wird es, als Station zwischen Getafe und Alcalá, mit einer Zeile abgefertigt[3]). Die Umwandlung zur Grossstadt vollzog sich mit erstaunlicher Raschheit. In der Beschreibung des Pedro de Medina vom Jahre 1548[4]) in der es heisst, dass der königliche Palast im Bau begriffen sei, ist dieser Stadt eine Seite (fol. 88 b) gewidmet; ihre Merkwürdigkeiten bestanden in gesunder Luft, gutem Wein, Brunnen und Feuerstein (*pedernal*). In der zweiten Ausgabe (1595) sind sieben Seiten hinzugekommen.

Diese Gesundheit des Klima's allein hat Madrids Glück gemacht. Der Kaiser hatte bei seinem ersten Besuch den heilsamen Einfluss des reinen trocknen Luftzugs des Tafellands auf seine gichtische Constitution empfunden und dort zu residiren beschlossen. Diese Luft, der es seinen arabischen Namen

[1]) Hoy en tu memoria acaba la alameda de Sevilla. *Alarcon, Mudarse por mejorarse.* La Calle mayor, cosecha de toda la buscona gente. *Tirso, Por el sotano y el torno.* Las Indias de nuestro polo, si hay Indias de empobrecer, yo tambien Indias la nombro. *Alarcon, las paredes oyen.*

[2]) Es ombligo de la corte la puerta del Sol. *Tirso* a. a. O.

[3]) Leo von Rozmital, Ritter-, Hof- und Pilgerreise, Stuttgart 1844, 102. Id oppidum locis campestribus in colle jacet, non admodum amplum.

[4]) D. Pedro de Medina, grandezas y cosas notables de España. Sevilla 1548. Neue Ausgabe von Diego Perez de Messa, Prof. der Mathematik zu Alcalá, 1595.

verdanken soll[1]), wurde durch die Winde der Sierra de Guadarrama und noch mehr durch die mächtigen Wälder temperirt; noch im Jahre 1582 nennt sie Argote de Molina „ein gutes Revier für Sauen und Bären“. Damals wählte man es zum Sommeraufenthalt; heute ist sein Klima unter allen Städten Spaniens das verderblichste. Die Wälder sind zur Zeit Philipp IV verschwunden. Schon im Jahre 1640 machte sich der Holzmangel empfindlich fühlbar, man fand nöthig, Baumpflanzungen vorzuschreiben, besonders an Flüssen, und führte das Sprichwort an, „dass die Franzosen an die Vergangenheit, die Italiener an die Zukunft, die Spanier nur an die Gegenwart denken“.

Philipp II mathematischem Geist leuchtete die Lage „im Nabel seiner Reiche“ ein. Der Neubau wurde mit echt spanischem Leichtsinn betrieben, die Linien der Strassen blieben dem Zufall überlassen; trotz des vorzüglichen Materials von Holz und Stein baute man eilfertig aus Lehm, wie man es noch jetzt in kastilischen Landstädten sieht, und um die Luft rein zu halten, verzichtete man auf die Abtritte. Daher war Madrid die schmutzigste und übelriechendste Stadt Europas[2]).

Nach und nach verliess der Adel Toledo und Valladolid und baute sich Paläste[3]). Der leichte Verdienst lockte die erwerbende Klasse an; „Mancher erdreistet sich (sagt Medina) zu dem Grafen Gevatter zu sagen, dessen Land er vor kurzem hinter dem Esel verlassen hatte“. Aber da der Unterhalt für Menschen und Vieh aus weiter Ferne herbeigeschafft werden musste, war das Leben schon unter Philipp II theurer als in Rom. Nachdem Philipp III es noch einmal mit Valladolid versucht

[1]) Madrid è nome arabico et vuol dire loco ventoso, d'aere chiaro, sottile, et sano, et di sito fertile. *Venturini*, Viaggio 1571 (Handschrift). Bei der Einnahme durch Ramiro II (939) kommt der Name *Magerita* zuerst vor. Es muy sana el clima de M., por frio y seco. *Tirso, En M. y en una casa.*

[2]) Man goss den nassen Lehm zwischen Bretter, die man wegnahm, wenn er festgeworden war. „Non avendo necessarii ó latrine in casa, gittano tutto quello che noi solemo mandar per essi dalle strade, e dalle finestre avanti le loro porte, et dove passano, il che è pero di manco biasimo che'l veder come si veggono et per spesso gl'huomini, e talhora anco qualche femina far il loro agio publicamente per dette strade il giorno, mostrando arditamente la faccia come fossero della scuola di Diogene“ Venturini, a. a. O. *Tirso, Quien calla otorga* I, 7 sagt, man werde krank von seinen nächtlichen Dünsten.

[3]) Es infinita la nobleza che le habita: toda Castilla se pasa á la corte. *Tirso, En Madrid y en una casa* I, 8.

hatte, nahm unter seinem Sohn die Bauthätigkeit einen fieberhaften Aufschwung. Die Fremden strömten herzu, vielstöckige Häuser mit Balkons an allen Fenstern erhoben sich, deren Insassen sich nicht kannten; man sagte, hier sei eine Wand von der andren weiter entfernt als Valladolid von Gent, und wer Morgens ausgehe, erkenne Abends seine Strasse und sein Haus nicht wieder[1]). In ähnlichen Hyperbeln schildern die Dichter die Raschlebigkeit: Frauen, Häuser und Trachten verwandeln sich vor unsern Augen; und es giebt nichts dauerndes hier als den Wechsel. „Der grosse Mann der, kaum todt, Abends fortgefahren wird, ist morgen vergessen, und Niemand hat Zeit deinem Sarg eine Erdscholle nachzuwerfen[2])“. Es versteht sich, dass die Damen das alles himmlisch fanden. Calderon lässt es uns sagen durch seine Eugenia: ihr ist der Staub, Koth und das Wagengerassel der Madrider Gassen theurer als der duftigste Blumengarten[3]).

Ungeachtet der Charakterlosigkeit der baulichen Physiognomie des modernen Madrid, das z. B. keine bemerkenswerthe Kirche besitzt, mit Ausnahme von S. Gerónimo (dessen Abbruch neuerdings mit Mühe verhindert wurde), und dessen banale Strassen an die Nichtigkeit französischer Provinzialstädte erinnern, hatte die spanische Hauptstadt im siebzehnten Jahrhundert einen besonderen Reiz: ihren kosmopolitischen Zug.

Was dem Ankömmling zuerst auffiel, war in der Kapitale dieser streitbaren Monarchie eine ganz offene Stadt zu finden, ohne Mauern, Thore und Gräben. Die Mauern mit den 130 Thürmen waren bei der Erweiterung nach und nach weggebrochen worden oder zerfallen. Daher vergleicht Gongora die Stadt mit dem Nil, wie dieser keine Ufer für seine Gewässer, so leidet Madrid keine Mauern für seine Häuserexpansion[4]). Madrid war damals noch ein Mittelpunkt der europäischen grossen Politik.

[1]) En Madrid Partos y Medos viven una casa misma, sin saber unos de otros. *Calderon, No hay cosa como callar.* Está una pared aquí de la otra mas distante que Valladolid de Gante. *Tirso, La celosa de sí misma.*

[2]) Como se vive de prisa, no te has de espantar, si vieres metamorfosear mugeres, caras y ropas. a. a. O. *Calderon, Los empeños de un acaso* III. *Lope, Al pasar del arroyo* III. En M., sin ser Jordan, las mas viejas (casas) se remozan. *Tirso, La celosa.*

[3]) Guárdate de la agua mansa I.

[4]) Nilo no sufre márgenes: ni muros Madrid. Sonetos heróicos 28.

Das Wachsthum dieses Emporkömmlings, der das altehrwürdige herrliche Toledo verdrängte, fällt parallel mit der Zeit, wo Spanien aus seinen nationalen und von der Natur vorgezeichneten Grenzen heraustrat und die Tendenz zur Universalmonarchie nahm. Ein Hof, der seine Statthalter nach Flandern, der Lombardei, Neapel, Sicilien und Amerika schickt, muss ein weltstädtisches Wesen bekommen. Tirso nennt Madrid den „Universalplatz“, die „Weltkarte“, die „ganze Welt“. „Sie ist, sagt Calderon, das Vaterland aller, die in ihrer kleinen Welt, Eingeborene und Fremde, gleich geliebte Söhne sind“. Die Spanier, die von ihrem Land als dem „Schutz und Zepter der Welt“ träumten, waren stolz auf diess „edle Gasthaus aller Fremden“[1]. Die Madrider werden als gesprächig, höflich und gefällig gerühmt, diess überraschte in einem Land, in dessen Ortschaften sonst die Fremden mit Steinwürfen begrüsst zu werden pflegten[2]. Es war schon damals die „Sphäre“ nicht nur der Schönheit, sondern auch des verfeinerten Lebensgenusses[3]. Die Stadt am Mansanares war trotz ihrer schwerzugänglichen Lage eine Art Weltbazar besonders für Luxusartikel. Wer pessimistisch gestimmt war, nannte es das Neue Babylon, wo die schärfsten Köpfe in der Vielheit der Sprachen verwirrt werden; das Hospital, wo man Sünden auffängt wie Beulen, und von Glück zu sagen hat, wer gesund herauskommt[4]. —

Da konnte es nun auch nicht an lebhaftem *Kunstverkehr* fehlen.

Kunstliebhaberei, Kunstverständniss und Kunstunterhaltung waren damals in Madrid bereits Ueberlieferung. Ja wenn man

[1]) Basta che M. es tienda de toda mercaduría. — Como es plaza universal, ese nombre pueden dalle Es todo el mundo esta villa. *Tirso*, *En M. y en una casa* I, 8. A M., famosa corte, que la mapa del mundo es. Ders., *La Villana de la Sagra*. Que es España amparo y cetro del mundo, noble hospedage de todos los forasteros. *Calderon*, *Amigo, amante y leal* I. En Madrid, patria de todos, pues en su mundo pequeño son hijos de igual cariño naturales y extrangeros. Ders., *El maestro de danzar*.

[2]) La gente si trovò conversevole, cortese, et grata. *Venturini* a. a. O.

[3]) Madrid que es el cetro y la esfera de toda la lindura, el aseo, la gala y la hermosura. *Calderon*, *No siempre lo peor es cierto* II.

[4]) Esta nueva Babilonia, donde verás confundir en variedades y lenguas el ingenio mas sutil. *Calderon*, *Hombre pobre* I.

Es hospital la corte, venturoso el que sano de ella escapa. Peganse como bubas los pecados. *Tirso*, *El pretendiente al reves*. III, 10.

an Philipp II und seine Umgebung (ich nenne nur Granvella) zurückdenkt, so fühlt man sich jetzt schon in einer Zeit der Epigonen. Die Kabinette und Ateliers der Italiener Pompeo Leoni und Jacomo Trezzi aus Mailand, mit ihren Münzen, Anticaglien, Gemälden und Handschriften gehörten einst zu den Sehenswürdigkeiten des Hofes, an denen kein Fremder von Stand vorbeiging. Jedoch nach der Pause der zwei Jahrzehnte Philipp III, dessen geistige Nullheit auch hier einschläfernd gewirkt hatte, kam unter seinem jungen Nachfolger alsbald wieder etwas Bewegung in diesen Verkehr.

Vincenz Carducho hat in seinen Dialogen einige werthvolle Andeutungen über die damalige Liebhaberwelt Madrids aufbewahrt (S. 333 ff.). Sein Buch erschien 1633, jene Schilderung aber muss früher aufgesetzt worden sein, da Monterey noch dort ist, der im Jahre 1628 nach Italien ging. Er hätte seinem Bericht noch mehr als bloss allgemeines Interesse geben können, wenn er sich nicht aus Uebermass von Rücksichtnahme enthalten hätte, die einzelnen Gemälde namhaft zu machen; aber er fürchtete Eifersucht zu erregen (*por excusar ocasiones y celos* S. 341).

Auch hier ist der italienische Einfluss unverkennbar. Mehrere unter den kunstsinnigen Grossen waren in Italien gewesen: der ehemalige Vicekönig von Neapel, Juan Alfonso Pimentel, Graf von Benavente; Juan de Tassis, Graf von Villamediana, der Oberpostmeister; zwei Italiener gehören zum Hofgesinde Philipp IV, der florentinische Bildhauer (besonders in Pferden) und Edle Rutilio Gaxi (er hatte den burgundischen Posten eines Acroy), von dem die Modelle zu mehreren Madrider Brunnen herrührten, und der schon genannte Römer Crescenzi.

Auf grösstem Fuss und mit fürstlichem Luxus hatten ihre Paläste eingerichtet zwei Verwandte des Ministers, Monterey und Leganés. Das sind die, welche (wie Novoa sagt) „Alcazare bauten für reiche Tapisserien und kostbare Kupferstiche der Ersten, die Brüssel und Rom besassen“. Von Diego Mexía de Guzman, später Marques de Leganés, dem Schwiegersohn Spinola's, wusste man, dass er mit Widerstreben nach den hohen auswärtigen Posten ging, die ihm ohne Verdienst und trotz Misserfolgen zufielen, denn sein Herz hing an den Schätzen seines Hauses zu Madrid, mit den seltenen Uhren und Spiegeln, den Sekretären von ausgesuchter Marketeriearbeit und dem Artilleriemuseum, den Gemälden und den Lustgärten [1]). D. Emanuel de

[1]) Novoa in den Documentos inéditos 77, 97 und 390 ff. Er ging als Gouver-

Fonseca y Zúñiga, Graf von Monterey errang sich in der Folge unter den Plünderern Neapels die Palme. „Wozu, ruft Novoa, dessen Werk den Neid und Hass athmet, welchen das Treiben dieser Günstlinge geweckt, hat uns Monterey's Aufenthalt in Neapel gedient, als den Vorrath von Silber, Juwelen, Tapeten und Gemälden zu vermehren?" Schon damals besass er eine schöne Sammlung, darin war die Röthelzeichnung des Cartons der Badenden von Michelangelo.

Der Geschmack der Sammler war noch etwas in der Richtung unserer alten fürstlichen Kunstkammern: Waffensäle, venezianische Gläser (für die Gesandten der Republik ein Mittel die Herren vom Hofe geschmeidig zu machen), Sekretäre, flandrische Tapisserien, Medaillen, Kupferstiche, illuminirte Breviere, Zimmeraltärchen, kostbare Drucke, Elfenbeinschnitzereien (Espina), musikalische und mathematische Instrumente. Die Malerei anlangend war den Künstlern schon damals das antiquarische Vorurtheil verdriesslich; „die Sense des Todes, sagt Carducho, muss erst das beglaubigende *me fecit* darunter setzen; die Sichtbarkeit der Person löscht das Verdienst des Werks aus."

Von besonderem Interesse ist seine Schilderung von Zirkeln und Conversationen der Kenner und Freunde der Kunst. In einem ungenannten Hause fand man sich Abends zusammen, um Gemälde, Zeichnungen, Modelle, Statuen „mit viel Geschmack und Kenntniss zu besprechen und umzutauschen". Da zeigte sich Kennerschaft „aller Originale Raphael's, Correggio's, Tizian's, Tintoretto's, Palma's, Bassano's", und auch der Lebenden. Die besten Künstler fanden sich ein, desgleichen Herren vom Stande, die an solchem *virtuoso divertimiento* Geschmack fanden. Ausser Gemälden sah man „Rüstungen und Degen berühmter Waffenschmiede, damascirte Dolche, Arbeiten von Bergkrystall, Schreibtische, Pyramiden und Kugeln von Jaspis und Glas". (Diese Kunst der Arbeit in deutschem Bergkrystall und Halbedelsteinen hatte Jacomo Trezzo eingeführt). Der Herr des Hauses war grade damit beschäftigt, ein Tauschobjekt (*unas ferias*) zusammenzustellen, über das er mit dem Admiral von Kastilien, D. Juan Alfonso Enriquez de Cabrera eine Verabredung getroffen hatte. Es bestand in einem Originale Tizian's, sechs Köpfen von Anton Mor, zwei Broncestatuen und einer kleinen Feld-

neur nach Mailand „con poco gusto suyo por volverle á desacomodar de la grandeza del domicilio, alhajas y verjeles alrededor de Madrid."

schlange. Der Admiral hatte ihm die gute Kopie eines Bacchanals von Caracci überlassen. Sie sahen dort auch eine Madonna Raphael's aus dem Kloster der Barfüsser-Carmeliterinnen in Valladolid, die Monterey gehörte, welcher sie nach Italien mitnehmen und restauriren lassen wollte. Es war die noch heute oft in Spanien und in Valladolid vorkommende Madonna della Rosa. (Prado 370.)

Diese Tauschgeschäfte müssen sehr beliebt gewesen sein. Denn da man dort seiner Liebhabereien, Studien und Ansichten rascher müde wird als anderwärts, so konnte man ja durch Ablassung eines Stückes, an dem man sich sattgesehen, ohne Kosten neues bekommen; besonders unter Leuten, bei denen Geldgeschäfte nicht standesgemäss waren.

Auch an andern Gelegenheiten gute Sachen zu erwerben, fehlte es in Madrid nicht. Nachlässe Verstorbener wurden von der Familie inventarisirt und taxirt; man nahm heraus was sie behalten wollte, und das übrige wurde im Hause zum öffentlichen Verkauf aufgestellt, mit angehefteten Preisen. Solche Almonedas fanden selbst nach dem Ableben der königlichen Personen statt; die grösste, die es je gegeben, war die Philipp II, seit 1608. Sie zogen sich oft Jahre lang hin. Man konnte hier die besten Sachen der Reichsten und Vornehmsten wiederholt und mit Musse in Augenschein nehmen. Der Graf Harrach, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zweimal als Gesandter an den spanischen Hof kam, giebt in seinem höchst merkwürdigen Tagebuch auch von diesen Almonedas Nachricht; im Lauf von fünf Jahren nennt er nicht weniger als zwanzig, fast alle von Adligen. Aus ihnen stammen mehrere Bilder der Gräflich Harrach'schen Gallerie in Wien[1]). Die Preise überstiegen oft das Doppelte des Marktwerthes, aber man konnte auch abhandeln, und nach Verlauf einiger Zeit wurden die Erben milder.

Neben denen, welche aus Eitelkeit und Frohndienst der

[1]) In der Almoneda des lucchesischen Botschafters handelt er um einen Andrea und drei Tizians (10. März 1674); in der des Joseph Gonzalez kauft er 15 Stücke, „gar wolfeil" (27. Sept.); in einer ungenanuten „ein Altarl mit zwei Thüren" aus der Schule Dürers (21. Mai); „in meiner Gasse die drei musicirenden Mädchen" (Catalog 169); in der des Peñaranda die Belagerung von Valenciennes von P. Snayers (23. Feb. 1677); etliche Bilder in der des Marques de los Velez (20. Jan. 1698). (Tagebücher des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach (im gräflich Harrach'schen Archiv zu Wien), deren Benutzung mir der jetzige Graf Harrach aufs liebenswürdigste gestattete.)

Mode sammelten, gab es auch echte Liebhaber. Das lebhaft gefärbte Bild eines solchen entwirft Quevedo[1]). Juan de Espina war nach ihm das Muster eines Kunstfreunds, und ausserdem ein wahrer Philosoph. Feinheit und Gründlichkeit der Kenntnisse, Findigkeit und Ausdauer im Suchen, Nichtachtung der Preise (er hatte fünftausend Dukaten Einkünfte); Auswahl des „Unbezahlbaren" und Geschmack in der Aufstellung, stete Offenheit des Hauses für Künstler und Gelehrte. „Er konnte jeden Gast fragen nach Geschmack und Beschäftigung, und dieser sicher sein, dass sich etwas für ihn finde. Dort gewann man die Stunden, die man anderwärts verlor, und der Tag verging, ohne dass man die Schritte zählte". Ein tiefsinniger Grübler, galt er für einen Magier und ist als solcher sogar auf die Bühne gebracht worden.

„Er allein bewahrte in seinen Gemächern Gemälde, welche die Macht und Herrschaft der Nepoten in Rom und die Grösse der Potentaten nicht aufzuspeichern vermochte; er hat mit grossem Aufwand in seinem Haus das seltenste vereinigt, was Alle in den verschiedensten Provinzen besassen; und Jahre lang war dieses Haus ein Auszug (*abreviatura*) der Wunder Europa's, aufgesucht von den Fremden, zu grosser Ehre unsrer Nation, die oft vielleicht nichts weiter von Spanien erzählten, als die Erinnerung an ihn."

In dasselbe Jahr, wo Velazquez nach Madrid übersiedelte, fällt der Besuch des Prinzen von Wales, Carl, der dort vom 17. März bis zum 9. September verweilte[2]). Nach Lope de Vega brachte er „mit merkwürdigem Eifer alle Gemälde zusammen die zu haben waren, er schätzte und zahlte sie mit übermässigen Preisen". Jenem Espina suchte er denn auch sein Kleinod, die zwei Bände Handschriften mit Zeichnungen des Leonardo da Vinci abzuhandeln, aber ohne Erfolg; der Besitzer hatte sie nach seinem Tode dem Könige bestimmt; vierzehn Jahre später liess der Graf Arundel darnach forschen, der sie auch erhielt. Diese stammten aus der Almoneda des Pompeo Leoni († 1608), in der Andrés Velazquez einen kleinen (einen Fuss hohen) auf Kupfer gemalten Correggio davongetragen hatte, eine Madonna mit dem Kinde und dem heil. Joseph; der Prinz

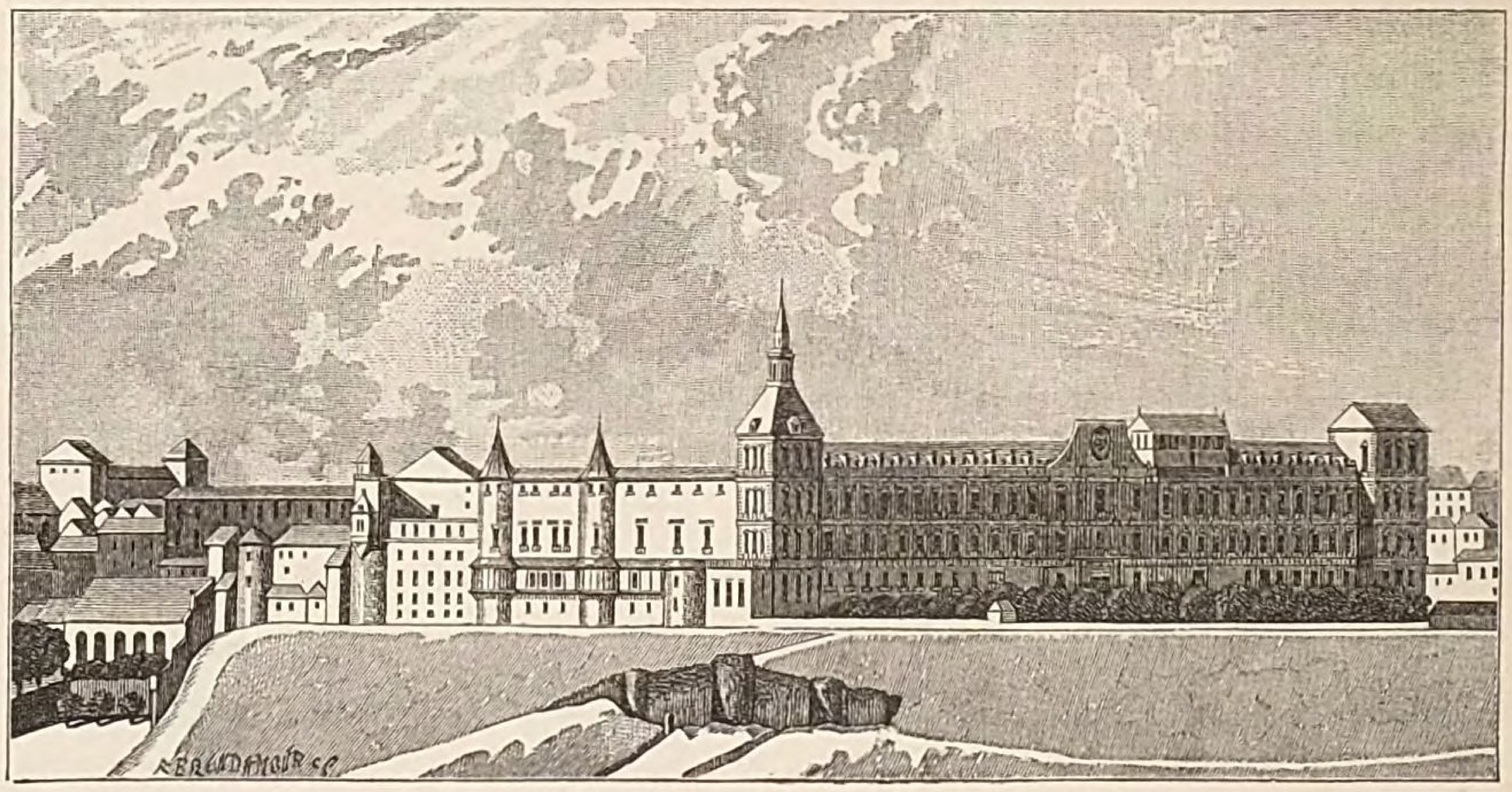
[1]) Quevedo, obras, Ausgabe von Guerra y Orbe, I, 219, hier zum erstenmale abgedruckt.

[2]) Man s. meinen Artikel in der Deutschen Rundschau von 1883.

bot ihm vergebens 2000 Escudos; aber der König kaufte ihn selbst und machte ihn dem Gast zum Geschenk[1]). Damals war die Almoneda des Grafen von Villamediana noch offen. Dieser Mann von glänzendem Geist war am 21. August 1622 auf Anstiften des Königs in seiner Kutsche erschossen worden, man weiss nicht genau, ob wegen seiner satirischen Gedichte von unerhörter Keckheit und Bosheit, oder wegen seiner verwegenen Galanterien mit der jungen Königin. Er war sechs Jahre in Neapel und Florenz gewesen, von wo er Gemälde, Waffen und Alterthümer mitbrachte. Als der neuernannte Erzbischof von Burgos, Fernando de Azevedo sich in Madrid verabschiedete, schenkte er ihm einen Tizian von tausend Escudos Werth, „damit er sich seiner in Burgos erinnere". Jener Verkauf fand statt an der Puerta del Sol, gegenüber S. Felipe el Real. Oft kam der Prinz in das Haus des D. Gerónimo Fures y Múñoz, eines Sammlers und Erfinders gemalter Sinnbilder (*empresas*), um dessen Cabinet von Gemälden und Originalzeichnungen der grossen Italiener zu sehn. Dieser schenkte ihm acht Gemälde und eine Anzahl kunstreicher Waffen. Aus Crescenzi's Sammlung erhielt er später durch Cottington ein Gemälde Rosso's, den Streit der Musen und Pieriden (Louvre 369) für 400 Dukaten. Der Prinz fand auch an spanischen Malern Geschmack. In seiner Sammlung kommen Stillleben vor von dem als Blumenmaler sehr geschätzten, jetzt verschollenen Juan Labrador († 1600); ferner ein Nachtstück der „Hirten" von Pedro Orrente.

Gelegenheit gute Sachen aus Privatbesitz zu sehen, gaben auch die grossen Kirchenfeste, wie Fronleichnam, S. Johannis. Da wurden die Balkons mit Tapisserien behängt, im Erdgeschoss von der Strasse aus sichtbare Altäre errichtet, geschmückt mit Blumen, grünen Zweigen, Gemälden, Paramenten und Lichtern, vor denen man sang, spielte und tanzte.

[1]) Khevenhiller, Annales Ferdin. X, 333. In einem Ms. des Brit. Mus., Observations concerning pictures & paintings in England 1650 & 52, wird dieser sbozzo als in Mr. Bayley's Besitz befindlich erwähnt, nebst der „Schule des Amor". Vielleicht ist es das Bild in Petworth. Waagen, Treasures III, 43.



Der alte Palast.

Hof und Palast von Madrid.

Velazquez gehörte also nun zum Hof des Königs von Spanien, er war dessen Hausgenosse geworden. Seine Existenz war fortan in den unabänderlichen Gang dieses Hoflebens hineingezogen, das sich mit der Regelmässigkeit der Himmelskörper zwischen Palast und Villa, Festen und Ceremonien in Madrid, Landlust und Jagd im Pardo, Escorial, Balsain und Aranjuez abspielte. Denn „der spanische König weiss Tag für Tag, was er sein ganzes Leben hindurch thun wird". Seine Freiheit und Ruhe hatte er für immer hingegeben; nur in Italien hat er sie wieder gekostet. „Rasch leben und langsam sterben" hiess es hier, und die Haupterlebnisse waren Enttäuschungen (*desengaños de palacio* (Calderon).

Alto: somos de palacio?
Trasnochar, ir á dormir
al amanecer, y morir despacio.
(Alarcon, los favores del mundo. II, 2.)

Allen die ihm dienten, gab Seine Majestät in Palast und Stadt Wohnung und Kost, bis auf die Wachen, an tausend Personen. Sie erhielten in den Speisekammern täglich ihren Mundvorrath: Fleisch, Geflügel, Wildpret, Fisch, Chocolade, Früchte, Eis, Brot und Oel, Kerzen und Kohlen. Zum Theil wurden auch Arzt und Apotheker bezahlt. Sie kosteten ihn jährlich eine Million Escudos; bloss die Wachskerzen 60,000 Dukaten.

Der spanische Hof, schreibt Boisel[1]), ist kein Hof im Sinn des französischen und englischen; er ist ein Privathaus und führt ein abgeschlossenes (*serrée*) Leben. Die Habsburger haben bis zum Untergang der Linie die Ordnung und Einrichtung des Hofs von Burgund beibehalten, die sehr verschieden war von der alten, einfachen und billigen Hofhaltung der castilischen Monarchen. Der König nannte sich Nachfolger und Erbe des Hauses Burgund. In dem Hof dieser Philippe lebte der Hof Philipps des Guten und Karls des Kühnen fort, in seinen Gepflogenheiten und in seiner Prunkliebe, in seinen Aemtern und Titeln. Der Monarch speiste allein, die Königin und jeder Infant hatten ihren Hofstaat, ihre „Familie" für sich[2]). Ein Theil des Hofes hiess *Casa de Borgoña*; Rechnungen und Bücher des Palastes wurden nach burgundischer Art geführt, die Namen der Hofchargen waren zum Theil burgundisch[3]).

Diese Aemter, welche nicht gekauft, sondern vom Könige geschenkt wurden, waren die Ziele des Ehrgeizes verschiedener Ordnung, sie dienten als Köder, um den Adel von seinen Schlössern in die Hauptstadt zu locken. Die Spanier alten Schlags hatten die Einführung dieses fremdartigen und kostspieligen Hofwesens anfangs nicht ohne Aergerniss mit angesehn. Noch im fünften Jahre Philipp II wagten die Cortes von Castilien vorzustellen: „Euer Haus von Burgund ist mit so übermässigen Ausgaben verknüpft, dass man mit selbigen ein Reich erobern könnte: sie verschlingen den grössten Theil der Renten des königlichen Patrimoniums. Das Schlimmste aber ist der Schaden und Nachtheil fürs Reich: dass die Gebräuche und Sitten Castiliens vergessen werden und des spanischen Volkes Kräfte so geschwächt, erschöpft und ausgesogen, dass es Ew. Maj. jetzt nur noch wie der Pelikan mit seinem Herzblut dienen kann". —

Der Name des alten Alcazar von Madrid wird oft im Lauf dieser Erzählung genannt werden. Ihr Held ist über ein Menschenalter lang seine breiten und engen Treppen auf-

[1]) Journal du Voyage d'Espagne. Paris 1669. 4⁰, 178. Im Jahre 1659 angetreten. Relazione di Spagna 1605, Magliabechiana 5077. 60.

[2]) Zane, Relazione di 1659.

[3]) Sumiller de corps (Oberkammerherr), s. de cortina (S. o. 163), s. de la cava (Oberschenk), s. de paneteria (Oberküchenmeister), guardamangel und contralor (Hofküchenschreiber); grefier (Hofzahlmeister), ugier de vianda, portero de mayson, acroy.

und abgestiegen und hat seine endlosen Gänge durchmessen; ein grosser Theil seiner Werke war für dortige Gemächer bestimmt und sein Atelier befand sich hier; er hat seine künstlerische Ausstattung geleitet.

Der Wunsch in diesem längst untergegangenen Gebäude etwas orientirt zu sein, wird sich also öfters aufdrängen. Und da Niemand unter den Hunderten von Künstlern und Gelehrten, die in ihm gelebt und verkehrt haben, auch nicht einmal nach dem Brande des 24. November 1734 sich bemüssigt gesehen hat, der Nachwelt ein Bild desselben zu erhalten, so wird der folgende Versuch einer Beschreibung, gemacht mit Hülfe von Inventaren, Reisebeschreibungen und des Fragments eines alten Grundrisses[1]), wol für keine ganz undankbare Mühe gelten.

Es ist der Palast, in dessen nordwestlichem Thurm Franz I gefangen gehalten wurde und den Besuch seines Besiegers empfing, wo die Tragödie des D. Carlos sich abspielte und das Testament des letzten Habsburgers unterzeichnet wurde, welches den Thron dem Enkel Ludwig XIV überantwortete. Wenn das von J. B. Sacchetti seit 1737 auf derselben Stelle und in derselben imposanten Lage am Westende der Stadt, neuerbaute Bourbonenschloss durch Einheit des Plans und prunkvollen Stil das alte übertrifft, so entbehrt es doch des nationalen Charakters und ist arm an geschichtlichen Erinnerungen. Seit es dem Museum die Gemäldeschätze abgegeben hat, gehört sein Inneres nicht mehr zu den ersten Sehenswürdigkeiten der spanischen Hauptstadt.

Die Gründung des Alcazar von Madrid verliert sich in die Nacht der maurischen Zeiten. Seit den frühsten Tagen haben die castilischen Könige gelegentlich in Madrid gehaust und im Pardo gejagt, aber ihr Palast stand an der Stelle des von der Prinzessin Juana, Tochter Carl V, zur Erinnerung an ihr Geburtshaus gegründeten Klosters der *Descalzas reales* (königlichen Barfüssernonnen). Der Alcazar war nur das Kastell oder die feste Burg, im Westen durch den Abhang nach dem Mansanares, an den übrigen Seiten durch Graben und Mauern geschützt. Im Jahre 1109 hatte er dem marokkanischen Heer des Almoraviden Tejufin widerstanden; der Name *Campo del Moro* (Mohrenlager) war dem Garten unter dem westlichen Abhang

[1]) Die Mittheilung dieses Plans des piso principal um den zweiten Hof (des Königs) verdanke ich der Güte des Sor. Guemes Willamez, Archivar des Palasts.

verblieben. Nach dem Neubau durch Peter den Grausamen im 14. Jahrhundert lesen wir von grossen Ceremonien und Staatsaktionen; aus jener Zeit stammten die festen Rundthürme. Unter dem prachtliebenden Juan II tagten in der Sala rica die Cortes von Castilien (1419). Hier wurden die Gesandten Frankreichs empfangen. Damals sahen seine Mauern glanzvolle Feste und trotzten Belagerungen; er war der Schauplatz der den spanischen Thron entwürdigenden Scenen des Lebens Henrique IV, der ihm seine letzte Gestalt gab. Vierhundert Mann behaupteten ihn (1476) gegen das Heer Isabellas unter Infantado. Die „katholichen Könige“, die dort im Jahre 1477 einzogen, haben ihn nicht bewohnt, aber am Freitag sprachen sie dort öffentlich Recht. Zum letztenmal hat er einen Sturm ausgehalten, als die Comuneros ihn besetzt hielten (1520—21).

Diese mittelalterliche Feste von Madrid reiht sich im Plan ganz den sonst bekannten Schlössern an. Ein Viereck mit grossen runden Eckthürmen und Höfen, nach aussen lange Galerien, mit Erkerthürmchen, von spitzen Helmen bekrönt, vielen kleinen und einer grossen Fensterreihe mit Balkons, nach Innen die Wohnungen und Säle, die ihr Licht von den offenen Terrassen (Loggien) des Hofs empfingen. Das Mauerwerk war unregelmässig.

Als der Kaiser nach Niederwerfung des Aufstands der Gemeinen dort zu residieren beschlossen hatte, ordnete er einen zeitgemässen Umbau an; er selbst hat ihn nie bewohnt. Dieser Umbau, begonnen von Alonso de Covarrúbias aus Toledo, fortgeführt von Luis de Vega ist erst von dem Sohne, Regent seit 1543, und dem Enkel zu einem gewissen Abschluss gebracht worden[1]; der innere Ausbau der grossen Gemächer und ihre Ausstattung war sogar ein Werk Philipp IV und seiner Baumeister. Diese modernisirte Burg ist das habsburgische Schloss, der „Alcazar der Philippe“, der zwei Jahrhunderte bestanden hat.

Die erhaltenen Stiche zeigen das Werk und den Stil der neueren Zeit in den beiden Höfen und in der Haupt- oder Südfaçade. Der Neubau bestand hauptsächlich in der Erweiterung des südlichen und Eingangs-Flügels durch einen parallelen, dessen Tiefe verdoppelnden Anbau. Diess lehrt ein Blick auf den Grund-

[1]) Deshalb heisst es in der Inschrift, die auf den Grundstein des Neubaus von 1738 kam: Aedes Maurorum quas Henricus IV composuit Carolus V amplificavit Philippus III ornavit ignis consumpsit etc.

riss: die überaus starke Zwischenwand, welche die beiden Folgen von Gemächern im südlichen Flügel trennte, war die alte Aussenmauer. An der Kante des mächtigen, viereckigen, südwestlichen Pavillons, des Thurms Philipp II, sieht man noch den alten runden Eckthurm hervorragen, jetzt zurückgeschoben in die Flucht der Westseite. Die Gemächer, welche in diesem neuen Theil angelegt wurden, sind die grossen Prachtsäle, *aposentos principales*, wie sie Philipp II nannte, von denen bei der Aufstellung der Gemälde so oft die Rede ist: der Südsaal oder Saal der Königin über dem Garten der Kaiser, der „Neue" oder Spiegelsaal über dem Hauptthor; der zuletzt erbaute achteckige oder Kuppelsaal (*Sala ochavada*), die Tribuna.

Während dem von Westen der Hauptstadt sich Nähernden, über dem steilen, wüsten, von Regenströmen zerrissenen Abhang nach dem Mansanares und dem Park hin eine thurmreiche, trotzige, mittelalterliche Bastille entgegenragte, sah der von der Stadt aus, durch die Calle mayor über den Palastplatz (jetzt *plaza de armas*) Kommende die vornehme, ganz regelmässige Façade eines Cinquecento-Palastes, wie er passte für das Fürstenhaus einer loyalen Residenz. Nur wenige Hellebardiere fand man am Thor, denn der spanische König ist hinreichend geschützt durch sein treues Volk. Jener grosse freie Platz war das Werk Philipp II. Er hatte den bis dahin von engen Gassen, Privatgärten und zwei Kirchen eingeschlossenen Alcazar freigelegt. Die Kirche S. Gil war anderswohin verpflanzt worden; S. Miguel de la Sagra erstand neu in der Palastkapelle. Diesen Palastplatz begrenzten nach Süden die Marställe; der einzige von den Bauten Philipp II noch übrige Rest, die heutige Rüstkammer (*Armeria*) gehörte zu diesen *Cavallerizas*.

Diese moderne Front war aus weissen Hausteinen aufgeführt, und von zwei mächtigen, viereckigen und vierstöckigen Pavillons aus Ziegelsteinen flankirt, deren westlicher von dem genannten König, der östliche (*la Torre de la Reina*) erst zur Zeit der Minderjährigkeit Carl II aufgeführt wurde. Ein breites, dreifenstriges Portalstück mit Giebel im Herrerastil theilte die Façade in zwei zwölffenstrige Hälften. Ueber dem Erdgeschoss mit kahlen Mauern und starkvergitterten Fenstern erhoben sich zwei Stockwerke, das obere das höhere, beide reich geschmückt mit Pilastern, Fensterverkleidungen und -Verdachungen von weissem Marmor, nebst vergoldeten Balkons, das Werk Philipp III? Da man indess von Räumlichkeiten eines zweiten, über

dem *piso principal* gelegenen, ja noch stattlicheren Geschosses nichts liest, da ferner die Höhe der grossen Säle bei Annahme einer Zwischendecke im Verhältniss zu den Längenmassen des Grundrisses gedrückt erscheinen würde, so wird man auf die Annahme geführt, dass mindestens jene Prunksäle durch beide Ordnungen der Aussenseite hindurchgegangen sind, und also zwei Reihen Fenster gehabt haben, — was möglicherweise im ursprünglichen Plan nicht vorgesehen war.

Die Hauptaxe des mächtigen Baues war also von Süden nach Norden orientirt; in ihr lag, im Hauptgeschoss, die Palastkapelle S. Miguel, welche die beiden grossen Höfe und zugleich die beiden Haupttheile, die Wohnungen des Königs und der Königin schied. Man trat oder fuhr durch einen gewölbten Gang (*zaguan*) in den ersten, östlichen, grösseren Hof. Hier lagen unten die Wohnungen des Kronprinzen, der Infanten und der *Guardajoyas*; oben die Gemächer der Königin und der Prinzessinnen, die besten Wohnräume des ganzen Baus. Dann trat man in den zweiten Hof der Wohnung des Königs. Diese Höfe machten auf Fremde den Eindruck klösterlicher Kreuzgänge. Die etwas engen Bogen der untern Halle ruhten auf leichten jonischen Säulen von grauem Marmor, die obere Galerie hatte flaches Gebälk, wie im Palast zu Valladolid. Der Stil gehört den dreissiger Jahren an, es ist noch der leichte, bramanteske des Covarrúbias, sehr abweichend von den schweren Hallen, die Philipp II im Escorial aufführte.

Im zweiten Hof war der Verkehr sehr belebt und öffentlich. Seine Arkaden waren von Kram- und Bücherbuden, Juwelierläden besetzt; auch Maler stellten hier ihre Sachen aus[1]). Dazwischen strömten die aus und ein, welche in den Rathssälen zu thun hatten. Denn im unteren Geschoss lagen die Geschäfts- und Audienzzimmer der zehn Räthe von Castilien und Aragon, Italien, Portugal und Flandern; des Staatsraths, des Ordensraths u. a. Von ihnen hiess der Hof *el patio de las covachuelas* (eigentlich Kellerchen). Dahinter lag die königliche Sommerwohnung (*cuarto bajo de verano*). Eine breite Treppe (*scala maestra*) von demselben grauen Marmor, mit enggestellten dünnen, blauen und vergoldeten Balustren führte nach dem stillen, vornehmen Stockwerk (*cuarto y aposento de S. M.; cuarto alto*). Man betrat zuerst (im Nordflügel) die Säle der Wachen (*Sala de guardias*), der spanischen, der deutschen, der burgundischen und walloni-

[1]) Palomino Museo III. 428 Lorenzo de Soto.

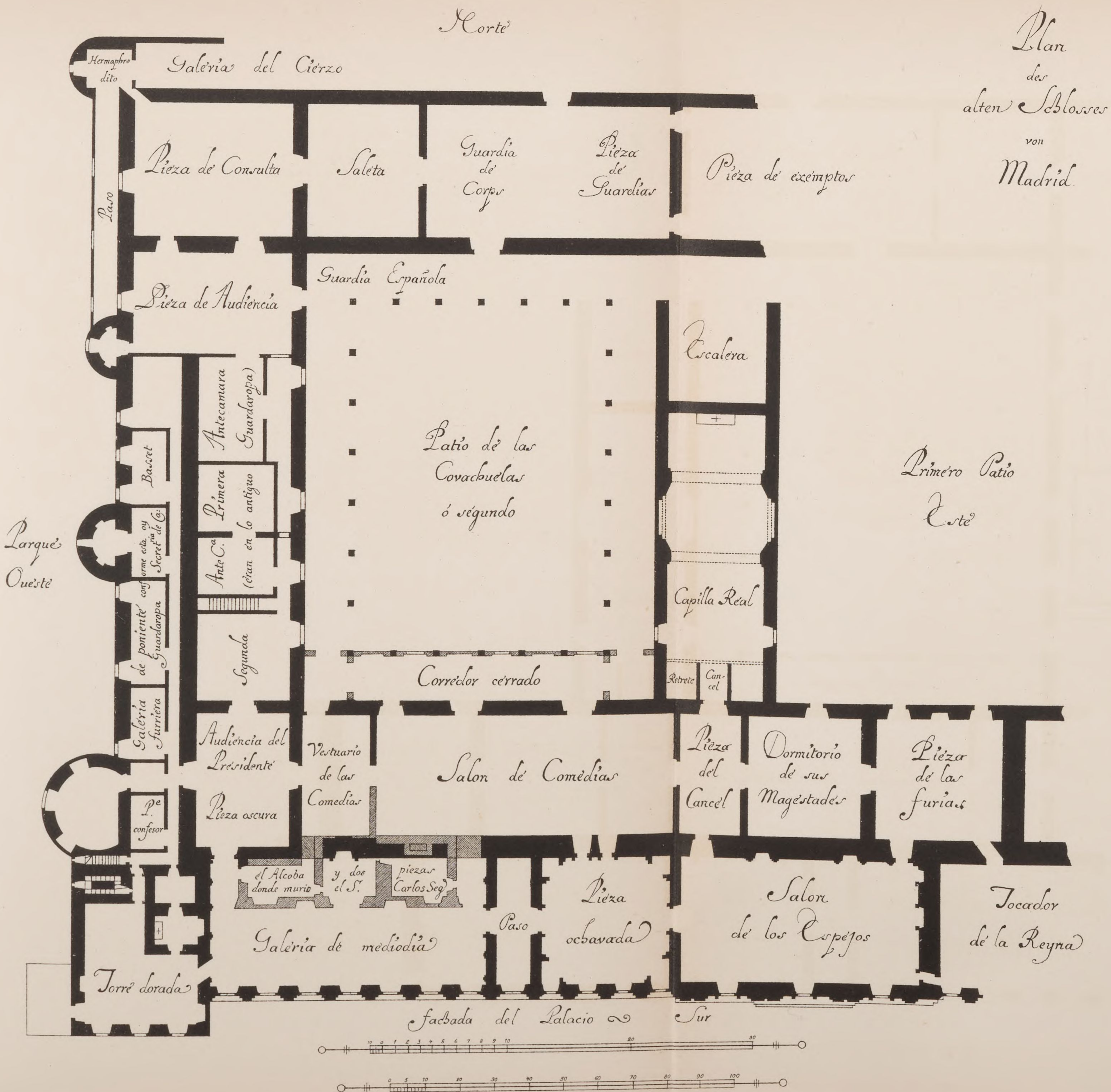
schen oder Bogenschützen (*archeros*). Sie lagen zwischen der oberen Loggia des Hofs und dem langen schmalen Saal der Nordgallerie (*galeria del cierzo*). Diese Galerie endigte in dem nordwestlichen Thurm, den König Franz von Frankreich bewohnte, später der des „Hermaphroditen“ genannt.

Hier an der Westseite begannen dann die grossen Staatszimmer: der Saal der *Consultas*, der Audienzsaal, der Speisesaal, die „Audienz des Präsidenten“. Hier tagten die Cortes, der König berieth mit dem Rath von Castilien, empfing und hörte die Gesandten und Cardinäle, ertheilte den Orden des goldenen Vliesses und ernannte die S. Jagoritter, empfing den Eid der Vicekönige und *capitanes generales*, wurde Morgens vom Nuntius und den Gesandten zum Gang in die Messe erwartet und nahm die Fusswaschung und Speisung des Gründonnerstags vor[1]). Nach dem Hof zu lag die Antecamara, früher war hier auch die Guardaropa. Im Westflügel befand sich die königliche Winterwohnung. Für ihre Gemächer war die alte Westgalerie zum Theil verbaut worden, Graf Harrach sagt, sie habe „schlimmen Eingang und lauter kleine Zimmer“. Sie war geschmückt mit Fresken, Tapisserien und vergoldeten Decken; Fussboden und Lambris mit Azulejos bekleidet. Sie reichte bis zu dem südwestlichen oder goldenen Thurm (*torre dorada, torre de despacho*). Hier aber athmete man auf: eine überraschende Ansicht von Stadt und Ebene eröffnete sich.

Zwischen dem Hof und den modernen Prachtsälen der Südfaçade lag der längste Saal des Schlosses, die alte Südgalerie, oder der Comödiensaal (170 × 35 kastilische Fuss), bestimmt für Feste, Maskeraden und die öffentliche königliche Tafel; daher „*Sala de fiestas publicas*“ genannt. Später wurde im Osten abgetrennt die *pieza del cancel*, wo die Königin mit ihren Damen die Messe hörte, denn sie lag vor der Kapelle; sowie das Schlafgemach der Majestäten. Es folgte ein quadratischer gewölbter Saal, an seiner Decke die früher der Königin Maria von Ungarn gehörenden vier Unterweltsbilder Tizian's: die *Pieza de las furias*. Sie gehörte schon zu den Gemächern der Königin.

Die vornehmen Italiener, welche den Palast zu Philipp II und III Zeit sahen, sprechen sich nicht sehr günstig aus über den Gesammteindruck des Innern. Man merkte den Räumen

[1]) Gerón. de Quintana, Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandezas de Madrid. M. 1629. p. 331. Mesonero Romanos, El antiguo Madrid I, 135 ff. M. 1881.


Plan
des
alten Schlosses
von
Madrid
Norte
Hermaphrodito
Galeria del Cierzo
Pieza de Consulta
Saleta
Guardia de Corps
Pieza de Guardias
Pieza de exemptos
Paso
Guardia Española
Pieza de Audiencia
Escalera
Antecamara Guardaropa)
Basset
Primera (eran en lo antiguo
Ante Cª
conforme esta oy Secretª de Cª
Patio de las Covachuelas ó segundo
Primero Patio
Este
Parque
Oueste
Capilla Real
Galeria de poniente Guardaropa
Furriera
Segunda
Corredor cerrado
Retrete
Cancel
Audiencia del Presidente
Vestuario de las Comedias
Salon de Comedias
Pieza del Cancel
Dormitorio de sus Magestades
Pieza de las furias
Pe. confesor
Pieza oscura
el Alcoba donde murio
y dos el S.
piezas Carlos Seg.
Paso
Pieza ochavada
Salon de los Espejos
Tocador de la Reyna
Galeria de mediodia
Torre dorada
fachada del Palacio Sur

die Anpassung an den mittelalterlichen Bau und die spanische Neigung zum Dunkel an. Venturini meint, es sei kein gutes Zimmer darin, umgekehrt wie in den Palästen Roms, wo es kein schlechtes gebe. Namen wie *pieza oscura* deuten auf einen Hauptmangel. Durch Thüren, an deren Sturz man in kurzen lateinischen Inschriften die Namen Carl V und Philipp II las[1]), mit den Jahreszahlen 1539 und 1561, trat man in Zimmer, die ihr spärliches Licht bloss durch die Thür von der „Terrasse" des Hofs empfingen, oder durch ein einziges, kleines, hohes Fenster; manche waren niedrig und ganz dunkel, und alle von „schlechter Architektur".

In der Richtung nach Osten schlossen sich an den Alcazar die Wirthschaftsgebäude, Küche, Bäckerei und das Schatzhaus (*Casa del Tesoro*), wo die Wohnungen und Ateliers der Künstler waren. Von diesen Anbauten ist keine Spur geblieben. Der Gesammtcomplex enthielt fünfhundert Wohnräume. —

Was *wir* von den Geheimnissen des untergegangenen Alcazar gern erfahren möchten, ist die Art der malerischen Ausschmückung aus der Zeit, wo Velazquez unter die Palastangehörigen aufgenommen wurde. Danach könnte man die Umgestaltung des Innern beurtheilen, welche im Lauf der Regierung Philipp IV unter seiner Mitwirkung stattgefunden hat. Das erste Inventar dieses Königs (1636) fällt freilich in eine Zeit, wo die Reform schon begonnen hatte. Indess führen Beschreibungen aus der Zeit Philipp II und aus dem Jahre 1599 auf die Vermuthung, dass bis zum Jahre 1623 die Grundzüge der alten Einrichtung sich erhalten hatten.

1. Der vornehmste Wandschmuck nach damaligen Begriffen waren die figurirten Tapeten (*paños historiados*). Die Spanier des Mittelalters behingen ihre Prunkzimmer mit in Wasserfarben bemalten Tüchern (*sargas*). Die Wandmalerei galt nur als nothdürftiger Ersatz. Zwar gab es zu Philipp II Zeit auch Webstühle für Tapisserien, aber die Bedürfnisse der königlichen Schlösser wurden fast allein durch die flandrischen Kunstanstalten von Arras, Brügge und Brüssel bestritten. Alle Beschreibungen spanischer wie portugiesischer Paläste dieser Zeit schildern die in Sälen, Galerien und Kapellen aufgehängten flandrischen

[1]) CAROLVS. QVINTVS. ROM. IMP.
HISPAN. REX.
MDXXXIX.

Tapisserien von Seide und Gold. Den Höhepunkt erreichte dieser Luxus um die Mitte des Jahrhunderts unter Carl V [1]. Diese Art des Zimmerschmucks hatte den Vortheil der Beweglichkeit: sie gingen nicht wie Fresken mit den Mauern zu Grunde, sie konnten im Sommer abgenommen und zusammengerollt werden, die kostbarsten wurden für besondere Feste reservirt und auf Reisen mitgenommen. Lope, scherzhaft über den Ursprung dieses Geschmackes philosophirend, meint, sie sollten andeuten, dass im Palast die Wände Ohren haben [2]. Von dem Reichthum der im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert eingeführten und bestellten flandrischen Tapisserien gibt der noch jetzt vorhandene und bei Festen im Palast zur Verwendung kommende Vorrath einen Begriff. Beim Tode Carl II wurden sie unter 93 Nummern, meist Serien, inventarisirt. Diese Schätze setzten fremde Gäste in Erstaunen; Gramont nennt in seinen Memoiren die Tapisserien des königlichen Schlosses „viel schöner als die der Krone Frankreichs" und gibt ihre Zahl auf achthundert an. Er sagte später einmal zu Philipp V, er möge deren vierhundert verkaufen, um seine Soldaten (oder Schulden) zu bezahlen; er würde noch genug behalten für vier Schlösser wie das seinige.

Bei grossen Kirchenfesten, beim Fronleichnamfest oder wie z. B. am 21. Juli 1624 bei Gelegenheit eines Ketzergerichts, wurden die grossen Höfe und die Corridore des Palastes mit Tapisserien behängt. Dazwischen liessen die königlichen Personen Altäre aufbauen, für welche die Schatzkammer ihre Silber- und Goldgefässe, Kassetten und Tischchen von edlen Steinen entleerte, die Orden von Madrid, ja die Kirchen Toledos und der Escorial beisteuern mussten. Venturini sah in der Guardaropa diese „Haufen (*cataste*) indischer und vlämischer Tapeten" längs den Wänden, daneben Holzmodelle spanischer Städte, ein Magazin von Ebenholz und roth ausgeschlagene, gold- und perlengestickte Sessel. Sie vergegenwärtigen die Wandlungen des niederländischen Geschmacks von Roger van der Weyden bis zum Eindringen der italienischen Cartons und weiter. Für jedes Bedürfniss war gesorgt; es gab religiös symbolische Darstellungen,

[1] Le loro case *da poco tempo in quà* sono assai ornate di tapezzerie. Badoer, Relazione di Spagna 1557.

[2] ¿ De qué piensas que nació Hacer figuras en ellas?
De avisar de que tras dellas Siempre algun vivo escuchó.
(El perro del hortelano II, 3.)

Moralitäten, Allegorien, Passions- und Apostelgeschichten; Patriarchen- und Römerhistorien; mythologisch-erotische Scenen und die Grossthaten des Hauses, den Feldzug Carl V noch Tunis und die Campagnen des Erzherzog Albrecht. Graf Harrach sah in der Palastkapelle die Apokalypse, im Comödiensaal Tunis, in des Königs Winterwohnung die Passion von „A. Dürer“ und „sehr schöne und gute“ von Rafael [1]).

2. Im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert hatte durch Italiener hier und da die *Freskomalerei* Eingang gefunden, aber nie ist sie in so grossem Umfang angewandt worden wie unter Philipp II; unter dem vierten Philipp ist sie erloschen. Carl V hatte 1546 den Tocador in der Alhambra durch Julio de Aquilés im römischen Groteskengeschmack des Johann von Udine ausmalen lassen: diese Decorationsweise liebte auch Philipp II. Wäre er nicht durch den Escorial abgelenkt worden, er würde wol das ganze Schloss in diesem Stil mit Fresken bedeckt haben. Eine freilich verworrene Beschreibung des von ihm bevorzugten westlichen Flügels des Alcazars hat der Maler Vincenz Carducho aufbewahrt (*Diálogos* 345 ff.). Der König verwandte hier seine Italiener aus der Escorialcolonie, Romulo Cincinato, den Bergamasco, Patricio Caxesi; die leitende Hauptrolle aber war dem Andalusier Gaspar Becerra aus Baeza zugefallen, der viele Jahre in Rom gelebt hatte. Von ihm war der im Loggiengeschmack bemalte Gang, der vom Audienzsaal in die Westgalerie führte, und das Zimmer der „Vier Elemente“. Einen glücklichen Raum für solche phantastische Erfindungen gaben die halbkreisförmigen Erkergemächer dieser Galerie, nach dem Parke zu. In einem ihrer *Cubos* hatte Becerra die Sieben freien Künste gemalt, er enthielt das Bauarchiv des Königs in vergoldeten Nussbaumschränken. Einige Säle im Pardoschloss, besonders aber die „untere Zelle des Priors“ im Escorial (von Cincinato) gibt eine gute Vorstellung von dieser Art Zimmermalerei. Die grösste Pracht aber entfaltete der italienische Geschmack im goldenen Thurme. Die Wände waren bekleidet mit Stuck „weiss wie Alabaster“ und Gold; die Stockwerke durch eine bequeme Wendeltreppe verbunden; man sah in einem Zimmer ovidische Verwandlungen. Hier befand sich die Bibliothek castilischer, französischer und italienischer Werke [2]). Es war der

[1]) Tagebuch; 3. Mai 1674, 4. März 1675. Er meint die Geschichten der Apostel.

[2]) Hier sah man die Bildnisse von Aristoteles, Cicero, Attila, Muley Hazan von Tunis, Scanderbeg, Columbus, Magellães und viele Prälaten.

Lieblingsaufenthalt des Königs in Madrid, sein Blick beherrschte hier die getreue Residenz und die Ebene mit den alten Jagdgründen, bis zum Escorial und dem Guadarramagebirge.

3. An *Staffeleibilder* war in dem decorativen System der damaligen Architekten wenig gedacht worden. Man scheint sich nur langsam mit der Vorstellung vertraut gemacht zu haben, Tafelbilder, Oelgemälde zum vornehmsten Schmuck der Gemächer zu wählen und sich in den bewohnten Räumen mit dem Besten was man besass zu umgeben. Die kostbaren, hochgeschätzten Stücke wurden mehr aufgehoben als aufgestellt: wie die Werke der Edelmetall- und Kleinkunst blieben sie in Cabineten verschlossen.

Das bei dem Tode Philipp II verfasste Inventar zeigt diese Sitte noch in voller Herrschaft. Die Gemälde befinden sich in den beiden Räumen des *Guardajoyas* (Kronjuwelenkammer), in der *Contaduria* (Rechnungskammer), und in dem Schatzhaus (*Casa del Tesoro*). Sie zerfallen in zwei Klassen, Andachtsbilder und Bildnisse. Die *pinturas de devocion*, unter welchen das Altarbild der Palastkapelle, die Cocxcyen'sche Copie des Genter Altarwerks oben an steht, sind meist Triptychen, Retablos der altniederländischen Schule, Votivbilder, deren schon Isabella die Katholische viele besass. Die wenigen italienischen sind von Tizian: die Dolorosa und das Eccehomo auf Probirstein, die heil. Margaretha mit dem Drachen, der Sündenfall. Viele waren in der Kapelle und in den kleinen Oratorien des Palastes.

Die zahlreichen Bildnisse stellten Mitglieder des Hauses und verwandte oder berühmte Fürstlichkeiten der Zeit dar, nebst einigen Feldherrn und Hofnarren. Die besten waren von Tizian, Antonio Mor und Sanchez Coello. Jene Meisterwerke venezianischer Bildnisskunst, Tizians Carl V zu Pferd, später die Hauptzierde des Spiegelsaals und von den Gesandten in den Berichten über ihre Audienz gepriesen, das Bildniss Philipps mit dem Infanten Diego nach der Schlacht bei Lepanto, das Bildniss Carl V. mit der Dogge, standen im Schatzhaus. Dazwischen sah man die Phantasien des Hieronymus van Aeken, die der König so vollständig gesammelt hatte, und antike Köpfe.

Mit diesen Stücken aber war der Gemäldevorrath noch lange nicht erschöpft. Eine sehr grosse Zahl, wovon freilich wenig übrig geblieben ist, diente zur Belebung der Gänge und Galerien des Schlosses, wenn im Sommer die Tapisserien entfernt wurden. Diese aber wählte man mehr nach gegenständ-

lichem Interesse, zur Belehrung, Erheiterung, zur Erinnerung an Ruhmesthaten. Es waren Schlachten und Triumphzüge, Jagden, Städtebilder und Curiositäten. Ein deutscher Reisender sah im Mai 1599 in der Nordgalerie und dem Comödiensaal Ansichten der grossen Städte des Reichs und Flanderns sowie der Lusthäuser von Jorge de las Viñas; in jener u. a.: die Schlacht bei Mühlberg mit der Passirung der Elbe; die Schlacht bei Alcacer Quibir, wo Don Sebastian und sein portugiesisches Heer unterging, die Bildnisse des Königs, seines Oheims Ferdinand und des Don Carlos, die Könige Emanuel und Sebastian von Portugal, den Landgrafen von Hessen, den Conquistador D. Pedro Melendez, und venezianische Schönheiten. Im Comödiensaal den Einzug Carls V in Rom, seine Schlachten, den Einzug Alba's in Portugal[1]).

Eine grosse Zahl wurde auf den Treppen und in den langen geheimen Gängen untergebracht. Diese *pasadizos* machten es dem Könige möglich, unsichtbar zwischen den entferntesten Punkten des Gebäudekomplexes zu verkehren, oder hinein und heraus zu kommen, z. B. in die Gärten. Man liest, dass Philipp II seine Maler, Mor und Coello, in der Casa del Tesoro im Schlafrock (*batas*) zu überraschen pflegte. Sein Enkel liess sich auf den Rath des Jesuiten P. Florentia sogar Gänge zimmern, die zu Horchekammern *(escuchas)* neben den Rathssälen führten. Diese unzugänglichsten von allen Wänden des Palastes waren zur Vertreibung allerhöchster Langeweile durch unabsehbare Reihen oft werthvoller Gemälde belebt. Der längste dieser Gänge war der aus dem Palast über Strassen und Plätze nach dem von der Königin Margaretha gegründeten Kloster der Encarnacion erbaute, vergleichbar dem Corridore von den Uffizien nach dem Pitti; er enthielt im Jahre 1700 490 Gemälde. Die königlichen Damen verrichteten dort ihre Andacht; die Priorin war eine angesehene Person und mischte sich gelegentlich in die Politik[2]).

Ein Beispiel ist jedoch vorhanden, eine von wenigen gesehene Anlage gab es in dem Schloss des „Dämons des Südens", wo man sich nach den Villen Roms versetzt glaubte, und Mei-

[1]) Reisebeschreibung des „Diego Cuelbis" aus Leipzig, vom Jahre 1599, Handschrift im Britischen Museum.

[2]) Sie führen die Namen Pasadizo angosto hasta S. Gil; Pasadizo sobre el consejo de órdenes; Pieza angosta sobre el panadero (Bäckerei); sobre las cocinas de los hospedajes; Paso que hay de este pasadizo á la escucha del consejo de órdenes.

sterwerke italienischer Farbenkunst den Platz gefunden hatten, den sie verdienten.

Auf einer Terrasse unter der Südgalerie und dem goldenen Thurm lag der „Garten der Kaiser“, ein Parterre mit Springbrunnen, so genannt nach marmornen Kaiserbildern von Caesar bis auf Domitian, sämmtlich doppelt. Die eine Serie waren Halbfiguren, Kopien römischer Bildhauer nach Antiken, denen noch Carl V beigesellt war. Sie waren, nebst dem Bronzeabguss des Dornausziehers ein Geschenk des Kardinals Gio. Ricci von Montepulciano (1561) und von den Künstlern selbst nach Madrid gebracht worden. Die andere Serie hatte der König kurz darauf von Pabst Pius V erhalten. Daneben sah man die Bronzebildnisse des Königs und seines Stiefbruders D. Juan de Austria, wahrscheinlich von Leone Leoni. In den gewölbten Räumen (*cuadras*) an diesen Gärten waren die besten Gemälde aufgehängt, die Philipp II besass, die „Fabeln“, welche Tizian für ihn gemalt hatte: die beiden Dianenbäder, die Venus mit dem Orgelspieler und die mit Adonis, Danae, Europa, Tarquin und Lucrezia, Perseus und Andromeda. Hier stand auch der Tisch von florentinischer Mosaik, den der Legat Bonelli, Neffe Pius IV, ihm geschenkt hatte. Dies war der Anfang und Kern jener unvergleichlichen Tiziansäle, die Philipp IV und Velazquez schufen. Diese Gemälde wie die meisten des Schlosses hatten schmale schwarze Rahmen *(en marco negro)*.

An der Nordostseite lagen die Lustgärten: der Garten der Priora, der des Königs und der Königin. Noch erhalten ist, am Fuss des Abhangs nach dem Mansanares zu, jener offene Park (*Jardin del Moro; Bosco di palazzo vecchio*). Er war der Lieblingsspaziergang von Adel und Volk an den Frühlingsmorgen im April und Mai, wo man sang, Harfe spielte, scherzhafte Verse vortrug und im Gras frühstückte. Auch die Königin ging an Sommerabenden mit ihren Damen nach dem Fluss hinunter. Dieser Park war übrigens nichts als ein wilder Wald, in dessen Wipfeln die Krähen hausten, welche Carl V aus den Niederlanden hierhergebracht hatte. An der Nordseite, unter den Fenstern der Galerie del cierzo wurde im Sommer ein „römisches Amphitheater“ errichtet, wo Thiergefechte stattfanden. Sonst diente für die grossen, mehr öffentlichen Hoffeste, Rohrspeertourniere, Stiergefechte, der Palastplatz. Weiter, jenseits des Mansanares, breitet sich der grosse Park der Casa del Campo aus, deren Terrain Philipp II 1558 angekauft hatte.

Philipp der Vierte.

Nicht selten begegnet der Name eines Künstlers eng gesellt dem eines Fürsten. Der eine gab Ehre, Rang und Unabhängigkeit, gegen eine mehr oder weniger hohe Prämie Dienst; der andere, bei Lebzeiten einen Beitrag zur Unterhaltung, später ein Stück Unsterblichkeit. Die launenhafte Zeit, das Grosse verdunkelnd, das Unbedeutende hell beleuchtend, ist parteiisch für die Figuren, an welche die Kunst ihren magischen Finger gelegt hat. „Wir Maler, meint der alte Palomino, nehmen keinen so niedrigen Rang ein, dass wir nicht im Stande wären, Gnadenbezeigungen zu gewähren, sogar den Königen[1]).



Kaum ein Beispiel so langer und enger Verbindung dürfte zu finden sein, wie die zwischen Philipp IV und Velaz-

[1]) Palomino, museo pictórico VI, 2. p. 65. Los Pintores no estamos en tan ínfimo estado, que no seamos capaces de hacer alguna merced, aun á los mismos Reyes.

quez In ihrem Beginne zählte der Maler vierundzwanzig, der König achtzehn Jahre (geb. 8. April 1605). Jener hat fast nur für den König gemalt und hat ihn wol mehr gemalt, als irgend ein anderer Hofmaler seinen Herrn. Eine merkwürdige Reihe würde es geben, wenn man diese Bildnisse aus allen Ländern an einem Ort zusammen bringen könnte! Wie er den König von Jahr zu Jahr begleitet, vom achtzehnten bis zum sechszigsten: ein erschreckend einförmiges Thema, ausser für den, der es für der Mühe werth hält, die Wechsel der Jahre, die Spuren der Schicksale, verschlungen mit den Wandlungen der Hand des Künstlers zu verfolgen. Der Venezianer Basadonna sagte von Philipp IV: „In der Uhr seiner Regierung versieht er bloss das Geschäft des Stundenzeigers, der selbst ohne jede eigene Bewegung, nur durch die Räder der Minister bewegt wird“[1]. Für uns sind diese Bildnisse auch der Jahreszeiger für die Geschichte des Malers.

Hat es irgend Jemanden gegeben, den diess Gesicht gefesselt? Und auf die Züge fällt noch ein Schatten der unglücklichsten Regierung, die Spanien, vielleicht die neuere Geschichte erlebt hat. Gleichwol sind die Galerien begierig nach dem Besitz eines dieser Bildnisse; und man wundert sich, dass man ein neu gefundenes Exemplar immer wieder mit Interesse betrachtet. Ist denn in der Kunst der Gegenstand nichts, die Sprache alles?

Philipp IV war gewiss eins der merkwürdigsten Exemplare des *Roi fainéant*, und durch die Art wie Kraft und Schwäche in ihm gemischt waren, ein Problem.

Man kann ihn zu den von der Natur begünstigten Menschen rechnen. Nach dem Urtheil aller war er der erste Cavalier seines Hofes, der tadelloseste, festeste Reiter in den Turnieren, der sicherste Schütze und rüstigste Jäger. Als Regent war er beseelt vom besten, reinsten Willen. Er besass eine so vollkommene Selbstbeherrschung, dass man ihn, ungeachtet seines eigentlich lebhaften Temperaments, kaum je zornig oder ausgelassen gesehen hat. Eine ungetrübte, fast zärtliche Freundschaft verband ihn mit seinen Geschwistern. Man hatte noch keinen spanischen König gesehen, der so human gegen seine Diener war (*familiare soavità*). „Die Güte, sagt Zane, hat ihn sich erkoren, ihr eigenes Bild zu formen.“ Er hatte nichts vom Despoten; als er, ein zwanzigjähriger Jüngling, bei seiner Ankunft

[1]) Basadonna, Relazione di 1653.

in Saragossa die dort von Philipp II in Folge der Perez'schen Händel errichtete, von den Aragonesen mit Ingrimm betrachtete Bastille bemerkte und deren Bestimmung erfuhr, wandte er sich sofort zu Olivares: „Graf, nehmt dieses *presidio* weg; ich will nicht, dass meine jetzigen treuen Vasallen in dieser Weise gekränkt werden.“ Sein gutes Herz zeigte sich in dem verzweifelten Kummer, als er einmal auf der Jagd durch Zufall einen Bauern erschossen hatte. Gegen Bluturtheile hatte er ein solches Widerstreben, dass die Gerechtigkeit darunter zu leiden schien, *troppo clemente* nennt ihn Zorzi. Gut katholisch mit seinem Haus, war in ihm nichts von der Bigotterie des Vaters und Grossvaters. Zweifelhafter ist sein Verdienst als Held zahlloser galanter Abenteuer, die sich indess meist unter dem Stand bewegten, der ihm am nächsten lag. Zane weiss, dass man ihm zweiunddreissig natürliche Kinder zuschrieb, von denen er acht anerkannt hatte.

Dabei war er ohne Zweifel ein Mann von vielseitigem Talent, wenn auch in Schilderungen der Zeitgenossen, eines Calderon z. B., höfisch-dichterische Uebertreibung natürlich abzuziehen ist[1]). Im Carneval von 1636 hatte er für das Fest in Buen Retiro eine Arie componirt, die nach dem Zeugniss des toskanischen Gesandten „nicht bloss Laien gefiel, sondern auch von den Maestri gelobt wurde“. Er spielte leidenschaftlich gern in den improvisirten Comödien (*comedias de repente*), die im engsten Kreise des Schlosses, in den Gemächern der Königin gegeben wurden. Man traute ihm sogar zu, dass er unter einem *Ingenio de esta corte* verborgen sei, von dem einige noch erhaltene Comödien herrühren. Er lernte Sprachen und las Geschichtswerke, er hatte eine Uebersetzung von Guicciardini begonnen. Die spanischen Kunstschriftsteller nennen mit Lob allerlei Gemälde und Zeichnungen von ihm, die längst verschollen sind, und von denen das Richtige wol Zane gesagt haben mag, „dass wenn sonst die Werke den Meister loben, hier der Meister es ist, der der Arbeit ihren Werth gibt“. Doch gesteht ihm auch dieser

1) Con el pincel es segundo
autor de naturaleza;
las claúsulas mas suaves
de la música penetra.
En efecto de las artes
no hay alguna, que no sepa,
y todas, sin profesion,
halladas por excelencia.
Calderon, la banda y la flor.

Italiener einige Kenntniss der Malerei zu[1]). Er hatte einen guten Lehrer gehabt in dem Dominikaner Maino. Dass er einen mehr als gewöhnlich scharfen Blick besass, dafür gibt es mehrere Belege, z. B. sein Urtheil über Raphaels Spasimo, das dem florentinischen Gesandten auffiel. Als diess Bild im September 1661 in Madrid eintraf, vermisste er darin die Hand des Meisters. „Das ist keins der besten Werke Raphaels", sagte er [2]).

Philipp IV hatte die höchsten Begriffe vom Beruf des spanischen Königs, er war ein Musterkönig der Form nach, aber die Enthaltung von der ersten königlichen Pflicht hatte er sich zu einer Art Gewissenssache gemacht. Friedrich der Grosse, als ihm d'Argens die Etikette Ludwig XV beschrieb, meinte, wenn er König von Frankreich wäre, möchte er einen zweiten König ernennen, der das alles an seiner Stelle thäte: ein solcher *Rey por ceremonia*, wie ihn die Spanier nannten, war dieser Philipp. Seine einzige Regentenhandlung war, dass er die Günstlinge seines Vaters entsetzte und bestrafte, um dann seinen Günstling an ihre Stelle zu setzen, — und dass er diesen einmal gewechselt hat. Sechs Stunden täglich widmete er den Geschäften, d. h. er las die Consulten durch und unterzeichnete sie, — aber er schien ein Gelübde abgelegt zu haben, nichts zu prüfen, noch irgend einen Punkt zu verwerfen. Er vertraute der Meinung seiner Räthe allezeit mehr als der eignen, wenn auch wolerwogenen Ansicht: ja er fürchtete sich vor dem eigenen Gewissen und glaubte, es sei sicherer, durch das Votum seiner Räthe zu irren, als durch eigene Entscheidung. Ein fast unumschränkter Monarch, der vierzig Jahre am ersten Ressort der Staatsmaschine steht, den erschütterndsten Wechselfällen zusieht, erfüllt vom Gefühl seiner Verantwortlichkeit, seiner Würde, und der sich dabei versagt, selbst einzugreifen, das ist gewiss eine erstaunliche Erscheinung[3]). Die Schicksalsschläge, welche dieser Regierung folgten, waren nicht minder ausserordentlich.

1) Ne professa egli qualche intelligenza, sagt der nüchterne Venezianer. He became the best artist of the house of Austria, sagt Stirling ohne irgend eines dieser Produkte gesehn zu haben S. 512. Daselbst die Aufzählung.

2) Quattro giorni sono fu portato in Palazzo il quadro di Raffaelle da Urbino mandato à S. Mtà. dal Sigr. Conte d' Aiala Vicere di Sicilia, et alla Mtà. S. non parue delle migliori opere di quell' huomo. Et questo è il quadro per il quale alcuni Palermitani si erano ammutinati mesi sono. Cioli, 28. Sept. 1661.

3) Fa stupire ognuno, sagt Contarini 1641. Manca totalmente di resoluzione, principalissimo requisito de' Re. Basadonna 1653.

Das königliche Ansehn war aber damals ein so unbedingtes, dass der Träger der Krone auf einen grenzenlosen Credit von Loyalität loshausen konnte, ohne sich um irgend eine Deckung durch Verdienste Sorge machen zu müssen. Heute wird den Königen knapp das Maass von Anerkennung gewährt, das sie sich täglich verdienen. „Der König von Spanien, sagt Zane (22. März 1657) ist stets frei seinem Volke die Lasten aufzuerlegen, die ihm beliebt, denn stets ist wunderbarer Weise möglich, dass jenes sie erträgt. Obwol es nichts stärkeres giebt als das Unmögliche, so ist doch noch grösser die Schwärmerei der Castilier für den Namen ihres Königs, der seine Gründe (*ragioni*) auch über das Mögliche hinaus gebrauchen kann."

Erfreulicher und glücklicher erscheint dagegen Philipp und sein Hof, wenn wir uns von der Politik abwenden. Er kam in die Zeit des wiedererwachenden Nationalgeschmacks. Beneidenswerther Mann, dem es nur ein Wort kostete, nur einen Wunsch (und auch dieser wurde ihm oft abgenommen), um in wenigen Tagen ein Stück von Calderon oder Rojas über ein von ihm beliebtes Thema aufgeführt zu sehen! Um in einer Erholungsstunde wie von Feenhänden ein Meisterwerk der Malerei vor seinen Augen entstehn zu sehen. Das goldene Zeitalter der spanischen Bühne fiel in die Zeit dieses leidenschaftlichen Theaterfreundes, der schon als neunjähriger Knabe (1614) mit den *meninas* in einem mythologischen Stück den Cupido gespielt hatte[1]). Weltbekannte Namen der Literaturgeschichte standen in seinem Hofalmanach! Hatte er hier wenigstens wirkliches Verdienst, oder nur Glück?

Man hat alle die kleinen Aussprüche, Anekdoten und Regierungshandlungen gesammelt, die für seine Liebe, seine Förderung der Kunst sprechen[2]). Wie er seine grossen Bühnendichter zu Rittern gemacht und den Falschmünzer Herrera in Sevilla begnadigt; wie er die leonardesken Thüren am Silberretablo von Valencia „golden" genannt; bei dem h. Bruno des Pereira in der Strasse Alcalá immer langsam fahren liess; und auf einer Reise nach Valencia in Murviedro verweilte, um die Ruinen Sagunts zu durchforschen[3]); wie er von dem im Granadiner Kapitel angefochtenen „Pfründner" Alonso Cano gesagt,

[1]) v. Schack, Span. Theater III, Anhang 66.

[2]) Stirling, Annals II, 509 ff.

[3]) Documentos inéd. 69, 152.

„ob er nicht, wenn er studirt hätte, vielleicht Erzbischof von Toledo geworden wäre"; wie er den Gemäldeschatz seiner Schlösser verdoppelte; wie Quevedo sein Sekretär, Góngora sein Kaplan, Velez de Guevara sein Kammerherr, Antonio de Solis sein Minister gewesen sei, und Bartolomé Argensola Historiker für die Krone Aragon. Aber so reich war das Land an Talenten, so verbreitet poetisches Geschick bei Geistlichen und Staatsbeamten, dass es schwer für ihn gewesen wäre, bei der Wahl seiner Diener Dichter und Schriftsteller auszulassen. Und man vergisst das tragische Geschick eines Quevedo.

Man glaube nicht, dass ein schlechter Regent noch immer gut genug ist für einen grossen Patron der Kunst. Wem in seinem Beruf, der Regierung, Wille und Initiative fehlen, der wird auch der Kunst nicht viel nützen. Es giebt Mäcene und Mäcene; von einem Julius II, ohne den die Welt die sixtinische Kapelle und die Stanzen nicht besässe, bis zu einem Nero (widerlich auftauchend in Gemälden der Gegenwart!) ist eine gewaltige Kluft. Die Künstler bedürfen ebenfalls eines Herrschergeistes zum Empfang grosser Impulse, — wenn ein grosses Zeitalter aufgehn soll. Eine Herrschernatur, selbst wenn ihr das ästhetische Organ versagt ist, wird ihnen grössere Dienste leisten können, als der genusssüchtige und eingebildete Dilettant, oder der psychopathische Phantast. Die Geschichte predigt es in jedem Zeitalter. „Der Lorbeer Apollo's grünt nie so frisch, als wenn er vom Blute des Mars gedüngt ist." Jene Eigenschaften fehlten Philipp auch hier ganz und gar. Niemand wird sich dem Eindruck verschliessen, dass sich mit Malern wie sie Spanien damals hervorgebracht, ganz andere Dinge hätten erreichen lassen als das, was sie in Castilien hinterlassen haben. Die Honorare, welche für dauernde Werke der hohen Kunst gewährt und nicht einmal ausgezahlt wurden, sind verschwindend klein im Verhältniss zu den Millionen, die man für ganz ephemere Dinge vergeudete. „Er baute S. Isidro, den imposantesten Tempel Madrids, und die Carmeliterkirche" (1639). Aber jetzt ist auch dort nur eine Stimme, wie unwürdig selbst diese Kirchen einer Hauptstadt Spaniens sind.

Das Verdienst Philipps beschränkt sich wol darauf, dass er zu der Minderzahl unter den nicht regierenden Souveränen gehört, die ausser für Sport, auch für die feinen Genüsse Geschmack und Urtheil besassen. Das war ein Erbstück von seinem Grossvater Philipp II, mit dem er sonst wenig Aehnlichkeit hatte.

Diese Neigung wurde von seinen Ministern, Vicekönigen, Diplomaten bemerkt und benutzt um ihn zu unterhalten und an sich zu fesseln. Die Mediceer sandten ihm nicht nur Statuen, sondern auch Ingenieure, Musiker, Architekten, und dadurch fiel ein Schimmer florentinischer Cultur auf die noch in etwas mittelalterlichem und moreskem Stil gehaltenen Festlichkeiten der steifen königlichen Schlösser. Das Verdienst einiger Grossen ist alles, was damals für die Kunst geschehen ist. Die Berufungen, die Aufträge, die Bauten, die Gemäldeankäufe waren Ideen des Conde Duque, des D. Luis de Haro, des Grafen Monterey, der Medina de las Torres und Cárdenas[1]). Diese Herren aber vermochten die mangelnde Initiative des Königs nicht zu ersetzen, und auch sie, welche armselige Figur machen sie neben den Fonseca, Alcalá, Mendoza, Cisneros des vorigen Jahrhunderts! Man denke an Philipp II! Wie er die Talente aufspürte und zu monumentalen Werken antrieb! Welche Pläne er für die Umgestaltung der Hauptstadt entworfen hatte! Der Bau des Escorial hat ihn abgezogen, aber dennoch hinterliess er in Madrid grössere Spuren als sein Enkel, selbst an jenem Alcazar, den dieser vier und vierzig Jahre bewohnte und beständig verändern liess.

Eigenes Loos, der „Apelles“ dieses thatenlosen Achill zu sein![2]) 37 Jahre lang dasselbe Bild zu malen! Denn das Angesicht Philipps hat in diesen 37 Jahren eine wundersame, erschreckende Gleichförmigkeit. In der schwarzzeidenen Hoftracht, im Jagdhabit, im kriegsmässig complicirten Campagneanzug, im weissen Atlasstaat, in goldtauschirter Stahlrüstung, in Kirchengala, — knieend, stehend, zu Ross — stets schaut der stereotype Kopf hervor. — Nur im eigentlichen Amtskleid seines Standes, im Königspurpur, oder im Ordenskleid des goldenen Vliesses, hat er sich nie malen lassen. — Zwar wechselt der Kopf vom magern zum robusten, vom frischen, glatten Jünglingskopf zu dem von Leidenschaften verarbeiteten des Mannes und zu dem bleiern erstarrten, gedunsenen des Alters, aber augenblicklich ist er auch von ferne erkennbar. Das längliche Oval mit dem weisslich bleichen Teint, dem kalt phlegmatischen Blick der gros-

[1]) In ihren Händen befand sich die Kunst indess nicht viel schlimmer als bei den Galerie- und Parlamentscommissionen nach moderner Schablone, die oft nur in der Boz'schen Kunst, how not to do it, hervorragendes zu leisten pflegen.

[2]) Pues es mas que Alejandro y tú su Apéles. Pacheco, I, 143.

sen blauen Augen unter der steilen Stirn, zwischen blondem, steif gekräuseltem Haar; mit den starken, platten Lippen und dem massiven Kinn. Ueber dem allen der Ausdruck des jede Annäherung ablehnenden, jede Aeusserung verschliessenden Stolzes. Nur einmal, in der Mitte dieser Zeit hat sich das Gesicht thatenlustig belebt; aber gleich darauf sinkt es wieder zurück in Starrheit und Apathie. In 37 Jahren ist er keinmal aus seiner Rolle gefallen, — auch als das Feuer die Coulissen ergriff. Man sagt, er habe nur dreimal in seinem Leben gelacht; dagegen liessen sich zwar, wenn es der Mühe werth wäre, Beweise beibringen; allein Calderon spielt im „Arzt seiner Ehre" offenbar darauf an[1]).

Wie mag jenes verlorene grosse Reiterbild von 1623 ausgesehen haben, mit welchem Velazquez einen so durchschlagenden Erfolg erzielte? Davon können eine Reihe Figuren und Halbfiguren aus jenen Jahren einen Begriff geben.

Aeusserlich und stofflich schliessen sie sich ziemlich eng an die früheren Darstellungen königlicher Personen. Stellung und Geberde sind viel mehr etikettemässig als malerisch, die Ausführung ist sorgfältig und verräth eine Kenntniss aller Einzelheiten der Toilette, die vor den Fachmännern der Civil- und Militärgarderobe des Hofs bestehen würde; sie könnten daraus nach Stoff und Façon wiederhergestellt werden. Keine Künstlereinfälle in malerisch zufälligen Attitüden lockern die strenge Convention, wie die welche sich von van Dyck seine Gönner gefallen liessen. Diese Porträts scheinen die Dynastie der Anton Mor, Sanchez Coello und Pantoja fortzusetzen. Ja vergleicht man sie mit denen des Utrechters, so wird man den Eindruck haben, dass dieser sich in Stellung, Beschäftigung der Hände, Ausdruck mehr Freiheit erlaubte. Jener ist durchweg ceremoniös und apathisch, der *sosiego* überzieht die Züge wie die Schminke die des Schauspielers in der Charakterrolle. Nur die Wendung des Kopfes und der oft scharfe Seitenblick belebt sie. Auf diesen Blick ist der Hauptnachdruck gelegt. Es ist ein merkwürdiger, magischer Blick, der den Beobachter unbeweglich, kalt fixirt, ihm überallhin folgt, aber doch in keine persönliche Beziehung zu ihm tritt. Seine Menschen machen keine Conversation mit dem Betrachter, wie jene lebhaften Bildnisse eines Lorenzo Lotto, eines Moroni und Moreto. Sie gehn nicht aus sich heraus. Es

[1]) Das Lachen ist eine specifische Fähigkeit des Menschen, denn der Mensch ist pasible animal: „y el Rey, contra el órden y arte, *no quiere reir.*"

ist der Blick des Herrschers, der Audienz giebt, der seine Vasallen so ansieht, dass er sie nie wieder vergisst, der dafür gilt, dass er sie durchschaut und sich ihrer Vergangenheit erinnert, der sie die Majestät empfinden lässt.

Ein auffälliger Unterschied liegt auch im Costüm. Nach den Bildnissen der Zeit Philipp III fällt ihre Einfachheit auf. Diese Einfachheit sollte die Signatur des neuen Regiments der Reform und Oeconomie sein. Darin suchte man die Originalität, welche jede neue Regierung sich im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin geben muss. Der Hauptschlag traf das stolze Gebäude der Spitzenkrausen (*gorguera*, *lechuguilla*), welche die „Pragmatik" vom 11. Januar 1623 verbot. Sie machte der kurzen, völlig glatten, gestärkten oder durch Drähte steif erhaltenen, fast waagerechten *golilla* Platz, welche die Absagung der Eitelkeit symbolisirte. Die Damen mussten sich zu der blaugestärkten Tüllkrause bequemen. Denn „diese holländischen Kragen, sagt Céspedes, hatten dem Land jährlich mehrere Millionen gekostet: das Silber nahmen uns die Fremden ab, und liessen uns dafür, wie Wilden, unsere schmähliche (*torpe*) Eitelkeit"[1]). Mit den Tellerkrausen fielen die Mützen (*gorra*), die kurzen Mäntel, die *calzas atacadas* (die am Gürtel angenestelten engen Kniehosen) und die langen Bärte, in diesem für die Annalen der spanischen Schneiderkunst denkwürdigen Jahre 1623. Die Herren des Hofes beklagten das Ende altspanischer Würde und Glanzes[2]). Um diese Luxusgesetze durchzusetzen, musste der König selbst vorangehen. Er erschien plötzlich mit gesuchter Einfachheit, wie derselbe Hofhistoriograph sagt, „nach dem Vorbild seiner Ahnen" (d. h. der alten Könige von Castilien), „die sich zur Schlichtheit (*llaneza*) bekannten, und entsagte dem kostspieligen Putz, der dem Elend des Vaterlandes die Thore geöffnet hatte" [3]).

[1]) Gonçalo de Céspedes, Historia de D. Felipe IIII. Barcelona 1634. p. 127 Reformacion de trages.

[2]) Io stesso ne ho sentito far gran lamento da un cavaliere che conchiudeva che senza calze, gorre, e cappe sarà bandita la gravità, lo splendore e'l decoro da palazzo. So schreibt der Bischof von Modena am 28. Mai 1622.

[3]) Gemälde des Königs mit dem alten Steinkragen sind nicht bekannt, wol aber Münzen und Kupferstiche, z. B. in Vasconcellos' Königen von Portugal (1621 von Corn. Galle), in Davila's Beschreibung von Madrid (1623), in einem Blatt den König zu Pferd darstellend, mit dem Wahlspruch Una Fides. Bez. Kieser exc. Dan: Meisn. Comm. Boh.

Einfachheit scheint nun auch für die Hofporträtisten das Losungswort geworden zu sein. Gegen die Farben ist man mindestens gleichgültig; die meisten dieser Bildnisse sind fast nur mit Schwarz und Weiss gemalt; wo die Stoffe lebhafte Localfarben hatten, werden diese möglichst gedämpft. Dagegen ist alles aufgeboten — und geopfert — für die *plastische* Wirkung. Das Licht fällt von links in den geschlossenen Raum, und erhellt in breiten Flächen die Gestalt, nur Schattenpunkte und Schattenstreifen übriglassend. Ohne ein Minimum von Schatten glaubte der Maler, der die Venezianer noch nicht studirt hatte, würde die Figur ins Flache fallen. Diese Schatten sind zwar scharf abgesetzt, aber durch Reflexlicht erhellt, und oft so zart, dass man sieht, der Maler ist auf dem Wege zum Schattenlosen. Vielleicht aber besorgte er auch, dass eine ganz helle Gesichtsfläche die einzelnen Theile isolirt, kleinlich, ja wie angeheftet erscheinen lasse. Schatten dienen nicht bloss dem Relief, sie können auch dem Antlitz Einheit, Zusammenhang und Harmonie, ja Geist geben. Der obere Schatten der Augenhöhlen, seine Verbindung mit dem der Schläfen, der Backenknochen und den Haaren macht das Auge grösser. Der Schattenstreifen welcher die Form der Stirnwölbung markirt, zu den Augenbrauen einbiegt, an der Nase herabsteigt und noch einmal im Kinn herausspringt, bildet eine grosse continuirliche Linie, die wie eine verstärkte Contour, characteristische Formen zu veranschaulichen bestimmt ist. Die Betonung des oberen Augenbogens, der Unterlippe und des Kinns geschah nicht bloss der Aehnlichkeit wegen: nach der Ansicht der Physiognomiker ruht in diesen Theilen der Ausdruck der Würde.

Die Figur ferner ist alles, die Umgebung nichts. Später giebt er Bildnissen in ganzer Figur landschaftliche Fernen, Zimmerdurchblicke. Hier ist der Grund, ausgenommen ein Ende von Tisch und Stuhl, völlig leer. Manchmal sind Fussboden und Wand kaum unterschieden. Diese leere Fläche ist in einem neutralen, kühlen, hellgrauen Ton, der jedoch den Eindruck einer unbestimmten Tiefe macht. Nur eine hellere und dunklere Hälfte bemerkt man, durch eine Diagonale getrennt. In der dunklen steht der Kopf, auf den das meiste Licht gesammelt ist. Auch hat er unterlassen, den dünnen Beinen durch beschattete Umgebung Festigkeit zu geben. Die Figur erscheint wie im Leeren: zwar sieht man ihren Schlagschatten, aber er scheint an keinem Körper zu haften.

Dieser helle Grund war eine Neuerung des Velazquez. Seine Vorgänger in Spanien, von Mor an, ebenso wie die Venezianer, zogen den bequemen dunklen Grund vor. Die Bildnisse des Bergamasken dürfte er kaum gekannt haben.

Beides, das einseitig scharfe Licht und die Unterdrückung alles Zerstreuenden, sind sehr wirksame Mittel, dem Auge die Gestalt mit der Gewalt der Realität aufzudrängen. In dieser Sammlung und Concentrirung des Blicks liegt ein Geheimniss dieser Bildnisse. Wie Beschwörer das Zimmer verhängen, mit Qualm erfüllen und das Auge an einen Punkt bannen, um es für die Erscheinung empfänglich zu machen. In der That erscheint ja, wenn man einen Gegenstand scharf fixirt, die Umgebung nebelhaft; und ein bedeutendes Gesicht lässt alles umher vergessen. Es liegt darin also eine feinere Schmeichelei, als in dem System der späteren französischen Bildnissmaler, mit ihrem Luxus bedeutungsvollen und blendenden Details. Wir können diese Bilder nicht mit dem Leben vergleichen, aber wir haben den Eindruck einer Treffsicherheit, ja Rücksichtslosigkeit in Umrissen und Modulationen, welche an die Unfehlbarkeit der Photographie erinnert. Das Medium der künstlerischen Person, dessen verändernder und nivellirender Einfluss auf das Modell sich sonst von selbst zu verstehen scheint, scheint hier keine Brechung zu verursachen.

Aber in diesen scharfen Linien, in dieser statuenhaften Form, ist das ewig bewegliche, augenblickliche, das L e b e n festgehalten; aus ihr blickt uns der Mensch an, sich selbst offenbarend, wie einst, als er so vor dem Maler stand.

Das *Brustbild* (Prado 1071. 57 × 44), den achtzehnjährigen König darstellend, ist für die Originalaufnahme zu dem Reiterbild gehalten worden. Die Züge haben noch einen Rest vom Knabenhaften. Er sieht aus wie ein wenig aufgeweckter junger Engländer, bei dessen Erziehung mehr auf Sport als auf Latein und Mathematik gewandt worden ist. Die blonden Haare sind sorgfältig frisirt und geölt, über der Stirn in einer waagrechten Welle gerollt, an den Schläfen gekräuselt, eine geschlängelte Locke legt sich ins Gesicht. Der breite Mund giebt dem Gesicht etwas stupid sinnliches. Es scheint, dass es bei einem solchen Kopf mit dem Eifer für die Geschäfte bald zu Ende sein werde. Die Büste blieb unvollendet, erst viel später wurde die Rüstung mit der rothen Schärpe hinzugemalt. Von Rubens sehe ich keine Spur.

In der *Figur mit der Bittschrift* (Ebenda 1070. $2,^{01} \times 1,^{02}$), stimmt der Kopf so genau mit dem vorigen überein, dass man ihn ohne eine leichte Abmagerung für eine Wiederholung halten würde. Der König steht, ganz in Schwarz, neben einem rothgedeckten Tisch, auf dem der hohe Hut liegt. Eine hagere phlegmatische Figur, in äusserst gravitätischer Haltung (*portato grave*), diesem „Geheimniss des Körpers zur Verschleierung der Mängel des Geistes". Man vermisst den sanften (*placido*) gütigen Ausdruck, den die Gesandten in Philipps Gesicht fanden, und der von einer klangvollen angenehmen Stimme begleitet wurde. So stand er, unbeweglich, wenn er Audienz ertheilte, nur der Arm bewegte sich, wenn er den Hut lüftete, ohne Mienenspiel kamen die wenigen, abgemessenen, allgemeinen, stereotypen Antworten aus seinem Munde.

Die Hände sind gut geformt, wolgenährt, weiss, vornehm, und trefflich modellirt, wie die der Madonna in den „Hirten". Die Linke ruht am Degen, nicht an der Tischecke (daher im Tische kein perspectivischer Fehler!). Die herabhängende Rechte hält eine Depesche. Oder ist es eine Bittschrift? Er pflegte die Memoriale entgegenzunehmen, wenn er sich morgens begleitet vom Nuntius und den Gesandten in die Kapelle begab; händigte sie aber sofort den Räthen ein. Königliche Bildnisse mit solchen Papieren scheinen früher nicht vorzukommen; soll es ein Bekenntniss zur Regentenpflicht sein, das Versprechen selbst zu regieren, die unmittelbare Beziehung zu den Vasallen andeuten? Der König ist der erste Beamte! Die Gedanken früherer, besonders grösserer Zeitalter beherrschen noch oft als Anspruch, Form, Theorie die folgenden, ganz verwandelten. So haben wir hier den *Roi qui s' amuse*, den *Rè cerimonioso* (Querini), der beharrlich die Maske des nüchternen, schlichten, unermüdlichen Geschäftsmannes vornimmt, seinen Grossvater *Don Felipe el prudente* kopiert, der die Eitelkeiten verachtete und die Welt mit einem Blatt Papier regierte[1]).

Solche breite, weisse, wolmodellirte Hände kommen bei

[1]) Eine Wiederholung dieser Figur besass der Marques de Leganés, Olivares' Vetter. Sie kam in das Haus Altamira, wurde von den Franzosen mitgenommen, von Louis XVIII zurückerstattet, und mit jener Sammlung zu London 1827 verkauft, für £ 29, 18 s. Sie befindet sich jetzt in W. R. Bankes' Landsitz Kingston Lacy. S. Curtis Nr. 116. Bezeichnet R. PHE. 4. Das Bildniss im Palast des Duque de Villahermosa zu Madrid, in ungefähr demselben Alter, ist eine alte Schulkopie. Es stammt von dem Herzog von Narros.

dem Maler später nicht mehr vor. Künstlern, welche auf Einheit der Wirkung ausgehen, sind die Hände nie bequem gewesen. Sie machen dem Antlitz in Farbe und Ausdruck Concurrenz. Die deutschen und niederländischen Porträtisten des sechszehnten Jahrhunderts freilich fürchteten diese zerstreuende Wirkung so wenig, dass sie die Hände in pantomimisch lebhaftem Fingerspiel plastisch täuschend vordrängten; sie nöthigen das Auge sich mit ihnen zu beschäftigen und beunruhigen es, da man nicht immer sieht was sie wollen. Auch bei van Dyck sollen sie viel vorstellen, aber da er sie zugleich kokett und schablonenhaft behandelt, so ist die Wirkung eher fade. Velazquez ist immer mehr darauf aus sie unschädlich zu machen. Ausser der überlieferten, conventionellen Fesselung in bedeutungsloser Function, an Stuhllehne, Degenkoppel, steckt er sie in Handschuhe verschiedener Art, lässt sie halb verschwinden in einem weissen Taschentuch, schliesst die geschwätzigen Finger fest zusammen in einem faustartigen, eigentlich unschönen Griff, oder lässt sie im skizzenhaften Embryozustand, fertigt sie ab mit einer leeren Contour.

Auch die Beine sind eine Verlegenheit des Bildnissmalers, besonders bei solchen kurzen Wämsern und enganschliessenden weissen Strümpfen. Im vorigen Jahrhundert nahmen Monarchen und Feldherrn gern die auseinanderstehende, gespreizte Pose Heinrich VIII an, wie man sie z. B. noch an Mor's Bildniss Maximilian II im Prado sieht. Jetzt rückt man sie nicht nur nahe beisammen, man nimmt die Figur von der Schmalseite, so dass sich die Beine fast ganz decken. In Folge davon erscheint die Gestalt überaus schlank. Die Täuschung ist so vollkommen, dass Philipp IV, der nach den Zeitgenossen zwar zierliche *(gracile)* und ebenmässige, aber mittlere *(mediana)* Verhältnisse hatte, lang aussieht; und man ist erstaunt, beim Nachmessen kaum sieben Kopflängen zu finden. In derselben Absicht ist der Kopf nahe an den obern Rand gerückt, was die Figur ebenfalls höher macht. Die beschriebene Stellung findet sich übrigens auch bei Niederländern, z. B. in dem kleinen Bildniss des Winterkönigs von Gonzales Coques in der Bridgewater Galerie (Nr. 155) und sehr oft bei Gerhard Terburg, dessen Bildnisse in ganzer Figur wie ins kleine und feine übertragene Velazquez des ersten Stils aussehn. W. Bürger, dem diese Aehnlichkeit zuerst auffiel, glaubte, da Terburg in Madrid gewesen sein soll, Nachahmung annehmen zu können, worin ihm ein Kenner des holländischen Malers, W. Bode beitritt. Die in den schwarzen Mantel gehüllte Gestalt,

ohne Handlung, in der Mitte der weiten leeren grauen Fläche, gleich einer geschliffenen Marmorplatte, der phlegmatische Stolz, nur in holländischer Version, der roth ausgeschlagene Lehnsessel oder Tisch mit dem Hut darauf, — sollten diese und andere Uebereinstimmungen das Maass des Zufälligen überschreiten? Velazquez war übrigens im Bildniss nur Dolmetscher des spanischen Hofstils; auf diesen muss auch Terburg in seinem Verkehr mit Peñaranda in Münster eingegangen sein. Bekannt ist, wie die unabhängigen Holländer ihren früheren Tyrannen gern die vornehmen und hochfahrenden Allüren absahen.

Ein Zug der bei allen diesen Bildnissen sofort auffällt, ist der hohe Augenpunkt. Während Tizian sass, so stand Velazquez bei der Aufnahme. Deshalb sind die Linien des meist hellen Dielenbodens stark ansteigend, aber bei der geringen Ausführung perspektivisch nicht überzeugend. Die Figur scheint auf einem Dache, auf den Zehen zu stehen, zuweilen gar zu schweben. Gleichwol liegt das Gesicht, wie bei den Malern Venedigs über dem Augenpunkt: wahrscheinlich stand der König auf einer Estrade. Die Venezianer hatten schon den niedrigen Horizont eingeführt, fast im Niveau der Füsse, weil er der Figur Grösse giebt, ohne dass sie freilich, in malerisch berechtigter Inconsequenz, auch das Gesicht nach diesem tiefen Augenpunkt zeichneten, welches sonst zu stark verkürzt erscheinen würde[1]).

Solche Bildnisse geben zwar eine deutliche Vorstellung von der ersten Manier, doch wird man den Eindruck haben, dass sie jenen Enthusiasmus nicht ganz begreiflich machen. Diess scheint eher der Fall zu sein bei einem königlichen Porträt das nach England gekommen ist und zur Zeit M^r^. R. S. Holford gehört, in Dorchesterhouse[2]).

Es kann nur wenig später entstanden sein, als das vorhergehende. Der junge König, bei dem der Keim des *bigote* schon deutlicher ist, steht in ähnlicher Wendung, aber vollständig equipirt fürs Feld. In der Rechten den Kommandostab, die Linke an der Koppel des waagerecht stehenden Degens. Ueber dem Ringpanzer, von dem nur ein Stückchen unter dem Hals

[1]) John Burnet, practical hints on portrait painting. London 1860. 4⁰. S. 35 f. Der Maler Wilkie nannte Velazquez „Teniers on a large scale".

[2]) Gekauft nach Curtis (Nr. 107) von Nieuwenhuys, kann aber nicht das Bildniss der Sammlung von Alton Towers sein, wo der König nach Passavant (Kunstreise II, 118) einen Löwen zu seinen Füssen hatte.

hervorsieht, liegt ein gelbes Lederkoller; dazu kommen braune Lederhandschuhe, lange enge Lederstiefel mit goldenen Sporen. Carmoisinrothe, goldgestickte Schärpe, mit steifer, weit abstehender Schleife; goldgestickte Aermel und weite Kniehosen. Der hellgraue Filzhut mit Repphuhnfedern, breitem faltigen Band und einer grossen Perle liegt auf dem Tisch.

Wäre ein Soldatenkönig, ein *rey batallador* zu malen gewesen, der Künstler hätte keine passendere Figur erfinden können. Er scheint im Begriff sich in den Sattel zu schwingen und an der Spitze seiner Kastilier ins Feld zu rücken. In diesen ersten Jahren sprach er immer davon, er wolle in den Krieg, nach Frankreich, den Fusstapfen Carl V folgen[1]), sein Bruder sollte die Regierung übernehmen. Auf dem dünnen Untersatz der Beine breitet sich die Gestalt im Mantel aus, wie die Krone einer Pinie. Der Kopf mit dem festen Seitenblick hat etwas mehr Geist. Es ist nicht der durch Geschäfte und Etikette gelangweilte Neuling auf dem Thron, sondern der Meister der *gineta*. In dem Ganzen ist etwas soldatisch und zugleich hispanisch Steifes, das dort gewiss ebenso gefiel wie anderwärts Lebhaftigkeit und Huld.

Auch der malerische Eindruck ist neu. Auf dem Hintergrund von warmem tiefem Asphaltbraun, tritt die helle Figur, mit ihrem vielen Ledergelb vortrefflich heraus. Das Gesicht mit seinen blassen, durch Schattenlinien scharf accentuirten Formen hat den unbestritten hellsten Ton. Die rothen und goldgestickten Theile bringen den erforderlichen Reichthum. Am stärksten springt durch die um ihn gehäuften Schatten der rechte Arm mit dem Generalstab hervor. Diess Bild hat trotz der noch nicht überwundenen Härte etwas tiziansches.

Wenig später wird das Bildniss des zwei Jahre jüngern Bruders des Königs, des etwa zwanzigjährigen *Don Carlos* gemalt sein (Prado 1073. 1,91 × 1,03; geboren zu Madrid den 14. September 1607). Er gleicht seinem Bruder, nur ist der Unterkiefer besser gerundet, die Augen kleiner. Die Züge machen einen von Rubens Bildniss abweichenden Eindruck, das freilich nur aus dem Stich des Peter de Jode bekannt ist: ein geistreiches Profil von scharfen Linien, dem Kaiser von allen seinen Nachkommen am ähnlichsten[2]).

[1]) Il Rè fa del soldato, e dice voler seguir le pedate di Carlo Quinto. Fl. Atti 1623. Farnes. Archiv.

[2]) Diese Aehnlichkeit fiel auf. Es giebt ein gestochenes Bildniss in ganzer

Von diesem in seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre verstorbenen Prinzen liest man, dass er, von den drei Brüdern der kräftigste, für klug, lebhaft, ja leidenschaftlich galt. Beim Tode des Erzherzog Albrecht (1621) hatte man ihn nach Flandern schicken wollen, damit er sich an der Seite der Statthalterin Witwe in die Verwaltungsgeschäfte einlebe, und dereinst ihr Nachfolger werden könne. Olivares wusste ihn von den Geschäften völlig auszuschliessen, ja er verhinderte seine Vermählung, weil er den Einfluss einer fremden Prinzessin fürchtete; er wuchs auf ohne jeglichen Unterricht. Aus der Zeit unsers Bildes entwirft Mocenigo folgende Schilderung. „Er ist so zurückhaltend im Gespräch und beobachtet eine solche Unterwürfigkeit gegen seinen Bruder, von dem er sich nie einen Schritt entfernt, dass man nicht weiss, was für Neigungen er haben mag. Dieselben Junker, welche dem König in der einen Woche aufwarten, dienen in der zweiten dem Infanten. Er speist mit S. Maj., folgt ihm überall hin, und ist stets bei ihm wie sein Schatten. Allein lässt er ihn nur, wenn der König die Consulten durchsieht oder mit dem Grafen Herzog in Geschäften zusammen ist. Kurz er lebt in immerwährender Gefangenschaft.“ So ist denn auch sein Bildniss wie aus der Gussform des brüderlichen hervorgegangen. Nur ist es dunkler gehalten: auf rostbraunem Grund tritt die in reiche schwarzseidene Hoftracht gehüllte Gestalt und das bronzene Antlitz dämmerhaft hervor. Glatt gewellte und gedrehte Haare, eine schön modellirte rechte Hand, welche den Handschuh mit einem Finger nachlässig hält, die verhüllte linke den nach vorn offenen grossen Hut fassend. Es ist ein Zug von Verachtung im Spiel der Muskeln um den Mund: er leistete im *sosiego* erhebliches, selbst italienische Diplomaten zuweilen verblüffendes[1]). Er starb im Juli 1632 an einem Fieber, das nach Zuan Corner einem Streit mit Olivares folgte. Ja man glaubte noch Schlimmeres[2]). Nach Capecelatro hatte er sterbend den König vor seinen „bösen Räthen“ gewarnt.

Figur aus dem Jahre 1622; den Hut in der Hand sieht er auf zu einem Bild des Kaisers oben an der Wand; auf dem Tisch liegt ein Helm und ein Buch, auf dessen Schnitt steht: EPIT. CAR. V. (Bibl. nacional.)

[1]) Feci il complimento . . . con l'Infante Carlo e fu ricevuto bene, e con honore, per quanto comporta *il gran sussiego* di questi gran principi. Pellegrino Berlacchi, Vescovo di Modena, 4. April 1622.

[2]) Quevedo in der an Philipp IV gerichteten Glosse des Vaterunser, spricht von dem „grünen Kreuz“ an dem er gestorben (en cruz verde padeció) und der lanceta. Es ist das Alcántarakreuz des Olivares gemeint.

Olivares.

Gleich bei der Uebersiedlung unseres Malers nach Madrid begegnet der Name des Ministers, ohne dessen dauernde Gunst seine nunmehrige Stellung am Hofe und in der Nähe des Monarchen nicht denkbar gewesen wäre. Da Velazquez fast nur für den König arbeitete, und der Minister alles, was diesen und sein Haus betraf, bis auf die Kleiderordnung, persönlich leitete und erfand, so wird man wol bei allen wichtigeren Vorfällen dieser Künstlergeschichte seine Hand vermuthen dürfen. Im einzelnen weiss man sehr wenig von beider Beziehungen. Der Toscaner Averardo de' Medici nennt Velazquez im Jahre 1629 seinen *favorito*[1]). Man darf glauben, dass der Künstler diesen sonst fast in allen Beziehungen ungünstig beurtheilten Mann nur als treuen und eifrigen Gönner und Freund kennen gelernt hat, und dass Don Gaspar in seinem jungen Landsmann nicht bloss den geistvollen Maler, der an sein Konterfei nicht weniger wie an das seines Herrn das Beste seiner Kunst zu wenden pflegte, nicht bloss den geschmackvollen Berather bei zahlreichen Unternehmungen, sondern auch den ehrenhaften, redlichen Menschen geschätzt hat. In Gunst und Hass extrem, hat er oft für seine Freunde mehr gethan, als sie von ihm hofften[2]). Wie hätte der Maler auch jenen bangen entscheidenden Augenblick vergessen können, als ihn nach Ablegung seiner Probe vor dem Hof der Graf mit einem Worte über alle Nebenbuhler wegrückte. Seine Dankbarkeit zeigte sich später nach dem Sturz des Günstlings.

Don Gaspar Guzman, geboren zu Rom 1587, war der zweite Sohn des Grafen Enrique, Gesandten bei Sixtus V, Vicekönigs von Sicilien und Neapel, und *Alcaide* (Schlosshauptmann) des Alcazar von Sevilla. Seine Mutter war eine Fonseca (Gräfin Monterey). Der Grossvater Don Pedro, ein General Carl V, war der erste Graf von Olivares[3]). „Er ist zu Rom geboren, sagt Khevenhiller, sonst ist sein Vaterland Andalusien, und beim spanischen Hofe erzogen worden, daher denn *natura*, *patria et edu-*

1) Brief an den Erzbischof von Pisa, 22. Sept. 1629. Medic. Archiv.

2) Se s' applica a favorire, fa più di quello che si pretende. Mocenigo.

3) Sein Bildniss von Pourbus im Belvedere — ein Mann von kraftvoll bedeutenden Zügen, streng herrischem Blick, majestätischer Haltung, Nr. 1129.

catione abgeführt und arg genug sein soll[1])". Don Gaspar war dem geistlichen Stand bestimmt gewesen, er hatte in Salamanca seine Studien gemacht, dann eine Commende des Calatrava-Ordens erhalten; — da starb sein älterer Bruder. Als nunmehriger Erbe des Majorats vertauschte er die „Toga der Schule" mit Mantel und Degen, heirathete seine Base, die alte verwachsene und hässliche Tochter des Vicekönigs von Peru, Ines de Zúñiga (1607) und zog nach Sevilla, um seinen Gütern nahe zu sein. Hier lebte er Jahre lang ganz den Neigungen, zu denen ihn Naturell und Vorbildung hinzogen. Der Alcazar Don Pedro des Grausamen wurde ein Sammelplatz der Gelehrten und Dichter; er galt für prachtliebend, verschwenderisch und ritterlich. Der Herzog von Lerma zog ihn 1615 nach Madrid und gab ihn dem Prinzen als *gentilhombre de cámara*. In der Folge hat er oft versucht, ihn im guten oder bösen wieder los zu werden. Langsam bahnte er sich den Weg zum Vertrauen. Als Philipp III starb, sah er seine Stunde gekommen [2]). Zuerst war er des jungen Königs rechte Hand nur in den Zerstreuungen. Die Geschäfte besorgte sein Oheim Zúñiga. Er suchte, und mit Erfolg, zwischen dem König und der Königin, die anfangs im zärtlichsten Verhältniss gelebt hatten, Unfrieden zu säen. Dann machte er rasch den Uebergang von dem *privado puro* zu dem *privado aguado*, wie sie Alarcon in seinem Stück *Los pechos privilegiados* so ergötzlich gegenüberstellt [3]). Philipp machte ihn zum Herzog von San Lucar, daher der Name Conde Duque. Er hatte bereits die „Mitte des Lebenswegs" erreicht, ohne in die Staatssachen hineingesehen zu haben. Man war daher in Madrid erstaunt, als verlautete, dass dieser lustigste Cavalier des Hofes angefangen habe, sich mit Geschäften zu befassen. „Olivares, schreibt der Mantuaner Bonatti am 5. Juli 1621, ist mächtiger als je". Die unter Lerma üblichen Geschenke wurden streng verpönt; Niemand bestritt, dass seine Hände rein seien [4]); dafür aber vertauschte er

[1]) Khevenhiller, Annales Ferdinand. IX, 1255 (vom Jahre 1621).

[2]) Er soll zu seinem Vorgänger Uceda damals gesagt haban: Á esta hora todo es mío. — „¿Todo?" — Todo, sin faltar nada.

[3]) Der eine ist der, mit welchem der König bloss cosas de gusto verhandelt, der mezzano de' gusti; der „gewässerte" ist der Lastträger der Regierung:

— que es del peso del gobierno
un lustroso ganapan.

[4]) Il quale è però *neto di mani*, et non piglia da chi si sia. 19. Nov. 1623. Depesche Atti's im Farnes. Archiv.



Der Conde Duque Olivares.

Nach Velazquez und Rubens.

[illegible] abgeführt und arg genug sein soll[1])". Don Gaspar war dem geistlichen Stand bestimmt gewesen, er hatte in Salamanca seine Studien gemacht, dann eine Commende des Calatrava-Ordens erhalten; — da starb sein älterer Bruder. Als nunmehriger Erbe des Majorats vertauschte er die „Toga der Schule" mit Mantel und Degen, heirathete seine Base, die alte verwachsene und hässliche Tochter des Vicekönigs von Peru, Ines de Zúñiga (1607) und zog nach Sevilla, um seinen Gütern nahe zu sein. Hier lebte er Jahre lang ganz den Neigungen, zu denen ihn Naturell und Vorbildung hinzogen. Der Alcazar Don Pedro des Grausamen wurde ein Sammelplatz der Gelehrten und Dichter; er galt für prachtliebend, verschwenderisch und ritterlich. Der Herzog von Lerma zog ihn 1615 nach Madrid und gab ihn dem Prinzen als *gentilhombre de cámara*. In der Folge hat er oft versucht, ihn im guten oder bösen wieder los zu werden. Langsam bahnte er sich den Weg zum Vertrauen. Als Philipp III starb, sah er seine Stunde gekommen [2]). Zuerst war er des jungen Königs rechte Hand nur in den Zerstreuungen. Die Geschäfte besorgte sein Oheim Zúñiga. Er suchte, und mit Erfolg, zwischen dem König und der Königin, die anfangs im zärtlichsten Verhältniss gelebt hatten, Unfrieden zu säen. Dann machte er rasch den Uebergang von dem *privado puro* zu dem *privado agudo*, wie sie Alarcon in seinem Stück *Los pechos privilegiados* so ergötzlich gegenüberstellt [3]), Philipp machte ihn zum Herzog von [illegible]; daher der Name Conde Duque. Er hatte bereits die „Mitte des Lebenswegs" erreicht, ohne in die Staatssachen hineingesehen zu haben. Man war daher in Madrid erstaunt, als [illegible], dass dieser lustigste Cavalier des Hofes angefangen hatte, sich mit Geschäften zu befassen. „Olivares, schreibt der [illegible] Buonatti am 5. Juli 1621, ist mächtiger als je". Die [illegible] üblichen Geschenke wurden streng verpönt; Niemand [illegible], dass seine Hände rein seien [4]); dafür aber vertauschte er

1) Khevenhiller, Annales Ferdinand. IX, 1255 (vom Jahre 1621).

2) Er soll zu seinem Vorgänger Uceda damals gesagt haban: Á esta hora [illegible] — „¿Todo?" — Todo, sin faltar nada.

3) Der eine ist der, mit welchem der König bloss cosas de gusto verhandelt, [illegible] der „gewässerte" ist der Lastträger der Regierung:

— que es del peso del gobierno
un lustroso ganapan.

4) [illegible] netto di mani, et non piglia da chi si sia. 19. Nov. 1623. [illegible] Archiv.



Der Conde Duque Olivares.

Nach Velazquez und Rubens.

dessen verbindliche Manieren mit einem dort an solcher Stelle unerhörten, hochfahrenden, herauspolternden (*scabrosità*), unhöflichen (*malcriato*) Benehmen gegen Personen auch vornehmen Standes, also dass er schon in diesem ersten Jahre den „allgemeinen Hass“ auf sich lud, und man laut nach seiner Entfernung vom Hofe rief. Wer hätte damals geahnt, dass noch volle zweiundzwanzig Jahre seiner Herrschaft bevorstanden! Ueber keinen Minister sind so viele Pasquille ausgeschüttet worden: „Jedermann wünschte seinen Tod“; ja man wünschte des Königs Tod (das musste dieser selbst lesen), um den Minister loszuwerden. Denn seit dem Ableben Zúñiga's (im Oktober 1622) war er ohne Nebenbuhler. Schon im Frühjahr hatte er den Stempel (*estampilla*) der königlichen Namensunterschrift, in Folge dessen leerte sich die Antecamara. Als einmal nur zwei Bittsteller erschienen waren und der König sein Befremden äusserte, führte ihn der Ayuda de cámara an ein Fenster und zeigte auf den Schwarm, der vor den Gemächern des Olivares ab- und zuströmte. Um dem jungen Mann einen niederschlagenden Eindruck vom Umfang der Regierungssorgen zu geben, erschien er oft belastet mit Schriftstücken, einen Kranz von Memorialen hinter dem Hutband (*Rè de papelli*!), aus Busen und Gürtel zog er Consulten; wenn er ausfuhr, nahm er Bücher und Mappen mit Registern zu sich. Deshalb nannte man ihn bei Hofe *el espantajo de los Reyes*. Wirklich aber that er alles, um das Versäumte nachzuholen. Er entsagte den Vergnügungen, seine Tafel wurde frugal, seine Einrichtung schlicht, er arbeitete Tag und Nacht, sodass man sich wunderte, wie er es vertrug; er erhob sich eine Stunde vor der Sonne. Oft empfing er die Gesandten im Bett, wenn er von den Geschäften ausruhte oder eine Purganz nahm. Philipp konnte nicht mehr ohne ihn sein, Don Gaspar's erster Gang morgens war zu ihm; traf er ihn im Bett, so trug er ihm kniend das Programm des Tages vor, ebenso kam er nach dem Essen und vor dem Schlafengehen. Für die Ausführung des Planes, den gekrönten Knaben (für den er eine schwärmerische Verehrung zur Schau trug) von der Regierung abzulenken, war Niemand vorbereiteter als dieser alte Bachiller von Salamanca, der auch in seinem dornenvollen Ministerleben lebhafte Beziehungen zu geistreichen Männern wie Quevedo und Gongora unterhielt. Zahlreiche Dedicationen führen seinen Namen, z. B. Lope's Circe, Argensola's Fortsetzung der Zurita'schen Annalen, der Petron von 1629. — Seine grosse Bibliothek brachte er in

die Palastwohnung, welche sich unter den Gemächern des Königs an der Westseite befand; nach seinem Fall wurde sie in hundert grossen Kisten weggeschafft. Die einzigen Geschenke, die man wagen konnte ihm anzubieten, waren Kunstwerke und Gemälde[1]). Die grossen Decorationsbilder des Rubens in seiner Kirche zu Loeches, jetzt in Grosvenor House, waren ein Geschenk des Königs.

Diess waren die Anfänge des Staatsmanns, von dem man gesagt hat, dass er die Monarchie um mehr Länder gebracht habe, als je ein Eroberer ihr gewonnen, — des trotzigen und unglücklichen Nebenbuhlers Richelieu's, den er beneidete, fürchtete und vergebens zu stürzen trachtete, — des Günstlings, der seinen König beherrschte „nicht wie ein Minister, sondern als unbeschränkter Lenker aller Staatsgeschäfte" (Correr), — eines jener Schicksalsmenschen, wie sie abwärtsgehenden Staaten ihr böser Genius bescheert.

Die Bildnisse, welche Velazquez am Anfang und Ende seiner Laufbahn von ihm gemacht hat, gehören zu den ersten Charakterköpfen der neuern Porträtmalerei.

Dieser Charakter war in hohem Grade labyrinthisch. Sein raschfassender durchdringender Verstand, sein Muth, sein Eifer ist nie bezweifelt worden. Er glaubte wol selbst, nur für das Interesse seines Königs zu wirken, welchen er, dem vorausgreifend wozu er ihn zu machen sich getraute, *El grande* genannt hatte. In ihm hatte der von Carl V Spanien eingeimpfte Instinkt der Universalherrschaft noch einmal Gestalt gewonnen. Doch solche Ziele sind bei Menschen dieser Art unzertrennlich von persönlichem Ehrgeiz.

Aber er besass kein politisches Temperament, und sein Unglück war wol, dass er ohne staatsmännische Schule ans Ruder kam. Sein Kopf war bizarr und launenhaft, unberechenbar, *borracho* nannte ihn eine Satire; geblendet durch das Neue, ohne Takt in der Wahl seiner Räthe. Er setzte sich beim Beginn eines Unternehmens über die Schwierigkeiten weg, und verlor die Haltung bei Misserfolgen, welche er solange als es ging nicht glaubte. Er weinte dann; der König selbst musste ihn trösten. Das alles unbeschadet einer blinden und tauben

[1]) Crederei poi, per quanto io giudico, che non riuscisse difficile l'accertare il gusto del Conte Duca, col donargli alcuna pittura isquisita, che egli n'è assai vago, et è di natura che ama le blandizie. G. B. Ronchi an den Herzog von Modena, 15. Sept. 1630.

Hartnäckigkeit, mit der er auf falschem Wege auch unter den drohendsten Vorzeichen fortschritt. Er besass eine orginelle, im Geschmack der Zeit starkgefärbte, bald sarkastische, bald zelotische, nicht uninteressante Beredsamkeit, und liebte sich reden zu hören, aber die Heftigkeit seiner Ergüsse wies auf ein überreiztes Gehirn. Was half ihm sein Misstrauen gegen alle Menschen, seine machiavellistische Unbedenklichkeit in der Wahl der Mittel, wenn er seine Leidenschaften verrieth! Ein Wort reichte ja hin, um vor dem Gesandten dessen König, Nation, Minister mit wilden Schmähungen und Drohungen zu überhäufen. Er war empfindlich, und verstand keinen Scherz; devot dabei nicht bloss, sondern stark melancholisch und abergläubisch. Er sprach von der Welt und ihrer Grösse wie ein Kapuziner und hatte in seinem Zimmer eine Bahre, in die er zuweilen hinein stieg, unter den Klängen eines De profundis. Er beneide, rief er, das Loos des niedrigsten Palastkehrers (*barrendero).* Man glaubt in seinem Wesen die geistlichen Anfänge durchscheinen zu sehn: es ist etwas pfäffisches in dem Hang zu indirekten Mitteln und zur Kabale, in der glühenden Herrschsucht und Rachsucht, in seinen weitschweifigen Abkanzlungen. Vor Blutvergiessen zeigte er Scheu. Am Ende hätte er doch Erfolg gehabt, wenn seine Politik von der Unterströmung der Zeit getragen gewesen wäre. Aber sie fiel in die schon eingetretene, unaufhaltsame Rückbewegung Spaniens von seiner vorübergehenden Weltmachtstellung zu den natürlichen Grenzen, die es im Mittelalter besessen. —

Im Museum zu Madrid, und soviel mir bekannt in Spanien, befindet sich nur ein Bildniss des Conde Duque von des Meisters Hand, das der letzten Zeit seines Lebens angehört. Aber sollte Velazquez seinen Gönner im Lauf von zwei und zwanzig Jahren nur einmal aufgenommen haben? Ausser dem etwas eitlen Original selbst, werden nicht die Grossen des Hofs, selbst auswärtige Fürsten das Bildniss des furchtbaren Mannes erbeten haben? Ebenso begreiflich ist freilich, dass diese Bildnisse nach seinem Sturz verschwanden. Wer mochte die verhasste finstre Gestalt nun noch in seiner Nähe sehen. In der That sind im Ausland ausser zahlreichen gleichzeitigen Atelierbildern und Kopien noch mehrere unzweifelhafte Originale nachweisbar, auch gibt es Kupferstiche nach verschollenen Originalen des Velazquez.

Die übriggebliebenen Gemälde und Stiche zerfallen in zwei Gruppen. Die einen, wenig zahlreich, stellen ihn dar von der

Mitte der dreissig bis zum vierzigsten Jahre, sie sind im ersten Stil des Meisters und bei weitem die ansprechendsten. Ein prachtvoller Kopf von starken aber edlen Zügen, hinter denen man eher einen Condottiere des dreissigjährigen Kriegs, als den red- und schreibseligen Intriganten der hohen Politik und Intendanten der *menus plaisirs* S. M. vermuthen würde.

So möchte man sich den glorreichen Ahnherrn Guzman el Bueno vorstellen, dessen Züge vielleicht in diesem seinem unkriegerischen Nachkommen wieder aufgelebt waren. „Er ist von Person ansehnlich, sagt Khevenhiller, und sieht einem römischen Kaiser gleich.“ Es sind darin noch die Spuren jenes von Voiture geschilderten „grossen schöngewachsenen Cavaliers, des galantsten Mannes am Hof, und des besten Reiters in ganz Spanien“.

Im Aufgang seiner Macht zeigt ihn das Bildniss in Dorchester House, wahrscheinlich aus der Sammlung des Hauses Altamira, welches den Herzogtitel von San Lucar erbte. Es ist das bedeutendste Bildniss in dem frühsten, Sevillaner Stil, und weil man diesen nicht kennt, hat man es bezweifelt[1]). Die mit Schärfe beobachteten und mit Feinheit ausgedrückten Eigenheiten der Figur und des Kopfes, die Exactheit, mit der das von dem Minister und dem Maler gemeinsam ausgearbeitete Ganze von Attitüde, Costüm und Insignien wiedergegeben ist, machen die Figur zu einem Compendium der Biographie, gemalt wie die Charakteristik eines Mocenigo.

Auf hellgrauem Grund steht der stattliche Mann dreiviertel nach links gewandt, ganz in schwarz, der durchdringende Seitenblick dem Betrachter folgend. Ueber der hohen Stirn, mit ihren stark ausgeprägten Höckern, (besonders dem mittlern) sitzt bereits die Perücke. Abwärtsgekrümmte Nase, schmale etwas eingezogene Oberlippe, vortretendes Kinn (entsprechend dem hohen starken Hinterkopf), kurzer viereckig geschnittener Bart. Der Ausdruck ist ernst (im Einklang mit dem langen und breiten schwarzen Mantel), ja etwas matt. Dieser hängt elegant lose über der linken Schulter und lässt die Figur fast ganz frei. Die starke rechte Hand stützt sich auf den Tisch mit rothsammtner Decke; sie fasst eine grademporstehende Reitgerte, das Abzeichen des

[1]) Auf der Versteigerung des Col. Hugh Baillie 1858 erreichte es 598 £ 10 s., auf der Mr. Charles Scarisbricks (Mai 1861) nur 262 £ 10 s. 85″ h. 51″ br. Curtis Nr. 171. Exhibition of Old Masters 1887. In der Ecke unten links steht El Conde Duque.

Oberstallmeisters' (*Caballerizo mayor*). Dieses einflussreichste Hofamt, das einst Ruy Gomez und Lerma besassen, war der Schlüssel zur Beherrschung und Bewachung des Monarchen. Er scheint seines Winkes gewärtig, aber es ist auch ein selbstbewusster Blick, der zu sagen scheint : *Todo es mio.* Die Linke, breit und schwerfällig, legt sich um die von dem Mantel verdeckte Degenkoppel. Auch der Degen ist unsichtbar, macht sich aber in der Silhouette des Mantels bemerklich, den er hinten emporstösst. Aus dem Gürtel sieht der goldene Kammerherrnschlüssel hervor. Ein mit vergoldeten Blättern bekleidetes Bandelier geht über die Brust; auf Wams und Mantel ist das grüne Kreuz des Alcántaraordens genäht. Auf dem Tisch liegt der Hut mit Juwelenagraffe und der Kommandostab. Die Behandlung erinnert an die „Hirten". Die Zeichnung ist fest und nicht ohne Härte, die Ausführung bei dünnem Impasto klar und verschmolzen; die Rundung durch breite helle Schatten erzielt.

Das Bildniss erscheint wie ein vielsagendes Pendant zu dem Philipp's : der blutjunge, unwissende, wolmeinende, nur auf Damen, Sport und Repräsentation bedachte Fant, und der durchtriebene, mit allen Hunden gehetzte alte Fuchs. Den Beifall, den es fand, beweisen die noch vorhandenen Wiederholungen[1]). Noch früher, denn die Perücke fehlt, ist das Original des prächtigen Stichs von Paul Pontius, zu dem Rubens die emblematische Umgebung entwarf[2]). Nach Smith's Catalog ist die von Velazquez geschickte Vorlage eine Grisaille gewesen. In den ersten Abdrücken reicht der Kinnbart nur bis zur *golilla.* Die Haare sind dünn und auf dem Scheitel durchscheinend. Er trägt eine Rüstung mit (karmoisinrother) Schärpe. Die Zeichnung ist von Pontius treu wiedergegeben, aber in dem Glanz der Gesichtsflächen und dem

1) Eine solche sah ich 1874 in dem Nachlass des Bibliophilen Henry Huth. Sie war aus einer Madrider Sammlung in die spanische Galerie Louis Philipps gekommen, und wurde 1865 für £ 325 10 s. von Henry Farrar gekauft. Die Figur hat dieselbe Grösse, aber die Leinwand ist kleiner (81" h. 43" br.).

Die andere Replik kam aus der Sammlung König Wilhelms von Holland in die Ermitage (Nr. 421). Sie ist später, aber auf unser Bild gebaut; das Antlitz wurde zeitgemäss verändert. Das pentimento am Knie deutet auf Uebermalung. In dem schielend ausgefallenen Zug der Verbindlichkeit, in dem fast greisenhaft faltigen Leder der Hände, in dem verworrenen Fall der Tischdecke und im Ton erkennt man den Antheil eines Schülers.

2) Ex Archetypo Velazquez — P. P. Rubenius ornavit et Delineavit — Paul. Pontius Sculp.

lebhaften Blick erkennt man die Schule des Rubens. Nach den lateinischen Versen sollte man darin zugleich den tiefen, ernsten, redlichen Staatsmann und den geistreichen Kopf verehren[1]).

Auf dem Sockel mit dem Distichon des Caspar Gevartius, an dessen Seiten zwei geflügelte Knaben mit den Emblemen der Minerva und des Herkules sitzen, steht das Piedestal mit dem Wappen, und darüber das Bildniss in einfachem elliptischem Rahmen von Perlschnüren, den Palmzweige umschlingen, nebst Fackeln und Posaunen. Ueber dem Bildniss sieht man eine Symbolgruppe, welche das Ziel andeutet, das hinter dieser *frons serena* sich verbirgt: der Erdglobus, bekrönt vom beschwingten Lorbeerkranz, und darüber der Abendstern von der Schlange eingeschlossen: die Weltherrschaft Hesperiens bis ans Ende der Tage, die aber, wie die Olive verheisst, zugleich der Weltfriede ist[2]).

Endlich giebt es noch ein sehr bizarres Bildniss in ganzer Figur, im Besitz des Herzogs von Villahermosa in Madrid, das aber von anderer Hand und vor der Ankunft des Velazquez gemalt wurde. Diese Gestalt, mit dem noch mehr zwischen den Schultern sitzenden Kopf auf wuchtigem Oberkörper, den schweren Goldketten und Goldsporen berührt wie eine Comödienfigur. Vielleicht aber drückt sie das überspannte Wesen des Mannes naiver aus (wenn auch karikirt) als jene würdevolleren Interpretationen. Das rothe Kreuz von Calatrava, ein Räthsel für die Antiquare, weil Olivares sonst den grünen Alcántaraorden trägt, und man nicht Ritter zweier Orden sein konnte, hat die Vermuthung veranlasst, es sei das Bildniss seines Bruders. Allein man konnte Orden wechseln und umtauschen und diess war bei Olivares der Fall gewesen. Der Marques von Castel Rodrigo

[1]) Elucet vultu Probitas, frontique serenae
Pondus adest; mixta stat gravitate Lepor etc.

[2]) Dies Blatt ist in verkleinertem Maassstab von Cornelius Galle d. J. nachgestochen worden, von der andern Seite, die Engel sind weggelassen und bloss die von ihnen gehaltenen Embleme geblieben. Ebenso ist nach Pontius' Stich das Blatt von Matthäus Merian gearbeitet, welches sich in der dem Minister gewidmeten Frankfurter Ausgabe des Petron befindet. Nach dem Jahr 1629 dieser Ausgabe (Extrema editio ex musaeo D. Josephi Gonsali de Salas) ist Pontius' Stich vor Rubens' Reise nach Madrid (1628) gemacht. Auch würde Rubens, wenn dort der Plan des Stichs entstanden wäre, gewiss den Grafen selbst aufgenommen haben. Später war auch die Frisur anders; wie in dem Stich von P. de Jode, wo er fast grade so aussieht, aber bereits die Perücke trägt. Hier hält er in der Linken eine Depesche.

hatte ihm im Jahre 1623 seine Alcántara-Kommende, die 12000 Dukaten werth war, abtreten müssen, und war durch eine Kommende des Christusordens mit Zuschuss entschädigt worden. Der König selbst sagte es einst dem Dichter-Diplomaten Fulvio Testi, Ritter von S. Maurizio e Lazzaro, als er ihm das Habit von Santiago geben wollte [1]).

Olivares hatte krumme Schultern, und wenn man dem Stich von Pedro Perret in einer ihm gewidmeten Beschreibung von Konstantinopel Vertrauen schenken darf, so entsprach seine Figur keineswegs Voiture's Schilderung [2]). Die Toilettenkünste des Malers haben diess verschleiert. —

Zu den ersten Aufnahmen, die Velazquez in Madrid machte, gehört auch das Bildniss *Carl Stuarts*, damaligen Prinzen von Wales, der im Jahr seiner Uebersiedlung an den Hof jene romantische Brautfahrt unternommen hatte. Der Prinz sass ihm kurz vor seiner Abreise; es kam nur zu einer Skizze, die er mit einem Geschenk von hundert Escudos belohnte; auch soll er dem Maler „besondere Beweise von Zuneigung" gegeben haben. Diese Skizze wird in keinem seiner Inventare erwähnt; vor einigen Jahren hat ein Engländer mit ihrer vermeintlichen Wiederentdeckung viel Staub aufgewirbelt. Für den spanischen Hof war dieser Aufenthalt des kunstbegabten und kunstverständigen Prinzen nicht ohne Folgen: sein Enthusiasmus für Gemälde, besonders Venezianer, mag des jungen Königs Aufmerksamkeit auf den Werth seiner ererbten Schätze gelenkt haben. Als er im Jagdschloss des Pardo das berühmte Bild der Antiope von Tizian sah, die „Venus des Pardo" mit der grossartigen Alpenlandschaft, sprach er davon in solchen Ausdrücken, dass der König nach den Grundsätzen spanischer Courtoisie sich für verpflichtet hielt, sie ihm zum Geschenk zu machen. Er befahl durch ein „Dekret" vom 11. Juni dem Marques de Flores Dávila, das Bild dem Baltasar Gerbier, Maler des Admirals von England zuzustellen, „weil

1) Mi fù replicato per parte di S. M^{tà}, che 'l passare da una Religione all' altra era cosa ordinaria, e che si sfilava qui di passo in passo, poichè il Sig. Co: Duca medesimo era passato dall' abito di Calatrava a quello d' Alcantara. Fulvio Testi, Depesche vom 10. August 1636 im modenes. Archiv.

2) Extremos y grandezas de Constantinopla. Compuesto per Rabi Moysen Almosnino Hebreo. Traducido p. Jacob Causino. Madrid 1638. Er spiesst eine Chimäre. „Cor meum, vigilat."

er gehört habe, der Prinz finde Geschmack daran"[1]). Der Marques fertigte den Befehl an den Conserge des Pardo, Carlos Balduin, jedoch erst drei Wochen später aus (1. Juli). Dieses Bild gehörte zu den höchstgeschätzten; als Philipp III die Nachricht vom Brande des Schlosses erhielt, in welchem die besten Bilder, besonders die Bildnissgalerie Philipp II untergingen, war seine erste Frage nach diesem Tizian gewesen; er sagte: „das ist ein Trost, denn das übrige wird man wieder machen" [2]).

Nach dem Katalog der Gemäldesammlung Carl I von Bathoe, hatte er von Spanien noch mitgebracht: das Mädchen mit dem Pelzmantel, wahrscheinlich das Bild, welches in die Sammlung Crozat und von da in die Ermitage kam, einen Johannes den Täufer mit dem Rohrkreuz, vorwärts zeigend, und das Bildniss Carl V mit dem irischen Hunde. Letzteres hat der spanische Gesandte später aus seinem Nachlass zurückgekauft. Nach Carducho aber hatte ihm der König auch mehrere der Mythologien aus dem Tiziangemach hinter dem „Kaisergarten" zum Geschenk gemacht; der Hofmaler sah die beiden Dianenbäder, die Danae und die Europa „mit dem übrigen" bereits eingepackt (*encajados*). Er ist abgereist ohne sie mitzunehmen, vielleicht weil sein Entschluss, die Verbindung abzubrechen, schon gereift war. Jedoch scheint noch sechs Jahre später Sir Francis Cottington Versuche angestellt zu haben, die Bilder loszumachen[3]).

Diese Geschenke und Ankäufe waren der Anfang einer Galerie, die später die erste Tiziansammlung Europas wurde. Fünf Jahre später wurde die Gonzaga-Galerie in Mantua von ihm erworben. Wo er die Originale nicht bekommen konnte, liess er kopiren; durch den zu diesem Zwecke von ihm besoldeten Michel Cross im Palast zu Madrid und im Escorial, und durch den Miniaturmaler Peter Oliver. Kopien waren übrigens schon damals in Madrid leicht zu haben; der Graf Harrach, als er in Begleitung Carreño's den Alcazar sieht, findet dort einen Maler, der solche

[1]) Su Mgd me manda que será bien se entregue luego á Balthasar Gervier, pintor del Almirante de Inglaterra, la pintura de la *Venus* que está en esta casa, de la cual había entendido tenia gusto el Principe de Gales etc. Villaamil, handschriftliches Leben des Velazquez.

[2]) „Basta, que lo demas se volverá á hacer." Carducho a. a. O. 351. Ein königliches Wort, das etwas an den Consul Mummius erinnert.

[3]) I wyll inquire for thos pictures of the Conde de Benavente; & indever to gett allso thos of Titian, w^ch^ I left in y^e^ Palace y^e^ 1^st^ time. Cottington an Endymion Porter. 2. Nov. 1629. Sainsbury, Rubens 293.

im Vorrath verfertigt, er kauft von ihm vier Guido's und zwei kleine Correggio's[1]).

Die Italiener am Hofe.

In diesen Jahren malte Velazquez sein erstes Historienbild, eine Episode aus der Geschichte der letzten Vergangenheit. Das Bild, das als theilweise allegorisch ein Unicum war, ist gänzlich verloren gegangen, seine Geschichte wäre also mit wenigen Zeilen abgethan. Aber die Umstände seiner Entstehung eröffnen eine Perspective auf die Zustände und Bestrebungen der dortigen Künstlerwelt und die Stellung des Malers zu ihr, die von nicht bloss biographischem, sondern allgemein geschichtlichem Interesse ist.

Nach seinem ersten Erfolge sollte es scheinen, als habe er dort vor collegialischen Unannehmlichkeiten ohne Sorge sein können. Aber man sieht nun, dass dem nicht ganz so war. Er hatte einen Boden betreten, wo Erfolge, äusserliche oder reelle, Wirkungen nach sich zu ziehen pflegten, die ihn daran erinnerten, dass er eben am Hofe war. Ein Schriftsteller der Zeit versichert uns, es gebe jetzt in Madrid so viele glänzende Talente und kühne Farbenkünstler, dass man mit ihnen viele Städte ja Reiche versorgen könne; an Wettbewerb und Eifersucht konnte es also nicht fehlen. Die Aburtheilung des künstlerischen Verdienstes lebender und verstorbener war ein beliebter Unterhaltungsstoff ausgewählter Kreise der Hauptstadt; und die ausserordentlich wenigen, denen es glückte aufzusteigen, konnten auf scharfe Kritik gefasst sein. Empfindliche Reden und Klassificationen sind nun auch Velazquez nicht erspart geblieben.

An der Spitze dieser madrider Malergemeinde standen die letzten Ausläufer der Künstlerkolonie des Escorial, die man unter dem vorigen Könige noch zahlreich versammelt sah bei der Ausmalung des Lustschlosses Pardo. Es waren drei Italiener, denen denn auch die vielerstrebten wenn auch spärlich dotirten Posten der Hofmaler *(pintor del rey)* zugefallen waren. Velazquez fand im Jahre 1623 als Kollegen ausser Gonzalez, die zwei Italiener Vicencio Carducho und Eugenio Caxesi. Carducho war in Florenz geboren, aber mit seinem viel ältern Bruder Bartolomeo ganz jung nach Spanien gekommen; der andere war

[1]) Tagebuch vom 4. März 1675.

der Sohn eines Aretiners, aber zu Madrid im Jahre 1577 geboren. Nach dem Tode jenes Gonzalez war ein dritter nachgerückt, Angelo Nardi, der aber seine Ausbildung in Italien empfangen hatte und erst gegen 1615 herübergekommen war. Velazquez hatte also drei Künstler toscanischer Herkunft neben sich, Männer, die sich ohne Zweifel, wenn auch der eine Italien nie gesehen hatte, noch als Italiener fühlten, eng befreundet waren, viele Arbeiten gemeinsam ausgeführt hatten, und im Stillen von der angeborenen Ueberlegenheit ihrer Nation in Kunstsachen überzeugt waren. Und wirklich, in Wissen, in Gewandtheit, in Fruchtbarkeit konnte Niemand gegen sie aufkommen. Ihre Arbeiten in den reichsten und vornehmsten Heiligthümern, dem Sagrario von Toledo, in Guadalupe und manchen Stiftungen reicher Kirchenfürsten geben Zeugniss von ihrem Ansehen. Sie sind auch schriftstellerisch, theils in Originalwerken, theils als Uebersetzer italienischer Grundbücher für die Verbesserung der Kunsterziehung in Spanien thätig gewesen. Aber sie haben sich dann mit angeerbter Geschmeidigkeit — wie ja Jeder thun muss der dort bestehen will — dem spanischen Wesen angepasst. Aus ihren Gemälden würde wahrscheinlich Niemand Italiener errathen. Obwol ferner ihr Sprecher jene Escorialzeit die Epoche nennt, „wo die wahre Kenntniss und Schätzung der Kunst in Spanien eingeführt wurde“, und obwol zwei von ihnen enge Verwandtschaftsbande mit Malern Philipp II verknüpften, so hat ihr Stil doch mit jenen ihren ältern Verwandten und mit den Escorialmalern Pellegrini, Zuccari, Cambiasi nichts gemein. Dem Wechsel der Zeiten konnten sie sich nicht entziehen, obwol sie die Gegenwart als eine Verfallzeit betrachteten. Vicencio Carducho's Gemälde haben mit denen seines Bruders Bartolomeo so wenig Aehnlichkeit, wie die des Alessandro Allori und Matteo Rosselli mit denen des Angiolo Bronzino und Rossi. Weder das starke Stilgefühl jener von ihm gepriesenen Manieristen mit ihren Kontraposten und Idealformen, noch die Gelehrtheit und Gewaltigkeit der Zeichnung, noch die helle, kalte, bunte, schillernde Färbung wird man bei ihnen finden. Wol aber begegnet uns manches, was sie nach der Theorie für werthlos zu halten scheinen, man sieht sie, wenn auch mit Widerstreben und Halbheit, gelegentlich zum volksthümlichen Individualismus, zur Ausführlichkeit in Nebendingen, zu starken Farben- und Lichteffekten heruntersteigen. Bei alledem kann man sich nicht verbergen, dass unter ihren Werken sehr wenige tiefer zu fesseln im Stande sind.

Eugenio Caxesi's Vater war jener Patrizio, den der spanische Gesandte Requesens in Rom nebst Romulo Cincinnato für Philipp II angeworben hatte (1567), und der die fünf Ordnungen des Vignola übersetzte (1593). Eugen's Mutter aber war eine Spanierin, Casilda de Fuentes, Tochter des Juan Manzano, Zimmermeister des Escorial. In seinen Gemälden bemerkt man breite Schattenmassen mit Zurücksetzung der Mitteltöne wie der Farben, Nationaltypen und eine gewisse düstere *grandeza*. Nach seinen Gemälden der Passion in der Hauptkirche zu Alcalá würde man ihn zu den *tenebrosi* zählen. Seine Madonna ist eine Castilierin mit starken Brauen und kleinen schwarzen Augen (Museum des Prado 698). Man darf ihn wie seine Collegen nicht nach manchen decorativen Schnellmalereien beurtheilen; doch verlohnt es der Mühe, den Weg nach S. Antonio de los Portugueses zu suchen, um seiner heiligen Elisabeth und Engracia willen, zwei klösterlich strengen und einfachen, aber königlichen Gestalten, ihre Legende in geistreicher Skizze des Hintergrundes. Sein Agamemnon im Salon nuevo des Palastes wurde auf tausend Dukaten taxirt (von denen er nichts erhielt), auf ihn hatte er viel Zeit und Mühe gewandt; er ist untergegangen[1]). Mehr Glück hat ein Gemälde aus der Geschichte der Gegenwart gehabt, wovon später; es verräth seinen Anschluss an das System des Malers, dem er damals als Nebenbuhler entgegentrat.

Der Florentiner *Angelo Nardi* hatte vor den andern voraus, sich neuerdings in Italien, nach den Grundsätzen der bologneser Akademie wahrscheinlich, besonders an den Venezianern gebildet zu haben; er brachte einen frischen Zug der Gegenwart in die Schule[2]). Den besten Begriff von ihm giebt der Gemäldecyclus in der von Juan B^{a}. Monegro erbauten Rundkirche der Bernhardinerinnen zu Alcalá, die er für deren Gründer, den Cardinal Erzbischof von Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Roxas († 1618) unternommen hatte und nach seiner Unterschrift 1621 vollendete. Das Werk fand solchen Beifall, dass er sofort einen ähnlichen noch umfassenderen Auftrag von dessen Auxiliarbischof D. Melchor de Vera erhielt, fünfzehn Gemälde für die Kirche desselben Ordens zu Jaen, und einen dritten von dem

1) Junta de obras y bosques, Bericht vom 28. Febr. 1631 (Simancas).

2) Nach einer Supplik vom 4. Januar 1631 war er damals 15 Jahre in Spanien, mit Arbeiten für die königlichen Schlösser beschäftigt (ebenda); er muss also um 1615 herübergekommen sein.

erzbischöflichen Sekretär D. Sebastian de Herrera für die Capelle der Empfängniss in La Guardia.

Dort in Alcalá malte er sieben grosse Altarbilder und zwei für die Seitenwände der Capilla mayor. Da sieht man einen Künstler, der sich alle Darstellungsmittel der Italiener nach dem Recept der Caracci zu eigen gemacht hat. Die gelehrte Zeichnung der römischen Schule verschmilzt mit den malerischen Effekten der Norditaliener, dem starken Helldunkel und den kühnen Verkürzungen Tintoretto's, der Pracht der Farben und Kostüme Paolo's. Sein jugendlich schöner S. Sebastian, sein gewaltiger gekreuzigter Petrus ragen unter vielen Akten ähnlicher Art hervor. Sein heil. Laurentius, seine Asunta sind voll von Studien nach Tizian. Abwechslung in der Erfindung, Lebhaftigkeit der Erzählung, starke Bewegungsmotive (das springende Pferd mehrmals) geben diesen Gemälden Interesse. Vor allem bediente er sich mit Glück des Helldunkels zur Markirung der Pläne, zur Hervordrängung oder Zurückschiebung seiner Hauptfiguren; endlich zu Nachtstücken und Glorien, die ein wolberechnetes Oberlicht auf die Gruppen unten senden.

Der Erfolg dieses Werkes mag Philipp IV bestimmt haben, ihn zum Hofmaler zu ernennen (am 4. Juni 1625), zunächst ohne Gehalt. Denn er wollte die Saläre der Hofmaler in Zukunft eingehen lassen und nur ihre Arbeiten einzeln bezahlen. Aber im Jahre 1631 schuldete ihm der Hof bereits 22,536 Realen! Dem König war seine Bildererfahrung willkommen für die Bestimmung der ihm von Italien geschickten Gemälde.

Der dritte und bedeutendste unter den „Malern des Königs“ (seit 1609) war *Vicencio Carducho*, ein geborener Florentiner, dessen Bruder *Bartolomé* dem Zuccaro an der Kuppel des florentiner Doms geholfen hatte. Dieser war der Erzieher und Lehrer Vicencio's. Seine wenigen hinterlassenen Gemälde (z. B. das Abendmahl und die Kreuzabnahme im Museum) sind von allen Werken dieser Escorialmaler die reinsten und gewissenhaftesten, sie zeigen in der Farbe noch den Geschmack der Schule des Andrea del Sarto. Man nannte Vicencio den Universalerben seiner Kunst: die Wahrheit ist, dass der Bruder ungleich höher steht, so verschwindend die Zahl seiner Werke ist neben denen des Jüngeren.

Vicencio hatte ganz die Constitution der grossen italienischen Praktiker, ihre Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit, ihre erstaunliche Arbeitskraft. Seine Bilder sind, was Zahl und

Flächenraum betrifft, von keinem Spanier erreicht worden. Sie kommen sogar im Auslande vor: in Dresden, in der Ermitage, in der Esterhazygalerie. Da er ein guter Lehrer war, so konnte er sich für die Ausführung so umfassender Werke nach Zeichnungen und Skizzen zahlreicher Schüler bedienen. Von seinem Geschick mit der Feder ist seine Schrift über die Malerei ein Denkmal. Er tritt uns darin entgegen als ein ernster Mann, mit strengen Principien und hohen Begriffen von der Würde seiner Kunst. Sein Bildniss, das Sir W. Stirling besass, und das auch, jedoch nach einer anderen Aufnahme, in diesem Buche gestochen ist, zeigt einen Langkopf mit hoher Stirn, von fast ascetischem Ernst, schwere starkknochige Hände. Seinen Gemälden, besonders den frühsten (h. Franciscus in Valladolid 1606, Predigt des Täufers in der Akademie 1610) merkt man es an, dass er in Valladolid als Theatermaler begonnen hatte. In den Gemälden des Retablo von Guadalupe hat er starke Beleuchtungseffekte, in den Geschichten des h. Juan de Mata (Galerie D. Sebastian's) dagegen die farbenheitre Art der zweiten florentinischen Schule. Methodisch ist er darauf ausgegangen, für die Lieblingsstoffe spanischer Devotion die bei seinem Publikum wirksame Darstellung zu finden. Diese klösterlichen Gestalten in den geflickten Kutten, mit ihren erregten Geberden und verzückten Blicken; die in irisirenden Lichtbahnen gaukelnden blonden, etwas süsslichen Engelkinder und die huldreiche aber gezierte Madonna, kommen uns vor wie talentvolle, aber ohne Inspiration unternommene Versuche dessen, was später Murillo, nicht nur spanisch, sondern allgemein menschlich ansprechend erreicht hat. Carducho's Ausdruck ist schwächlich, seine Action theatralisch, sein Affekt erzwungen.

Gerade um die Zeit, wo er in unsere Erzählung eintritt, hatte er den grössten Auftrag seines Lebens übernommen: die fünfundfünfzig Karthäusergeschichten in Oelgemälden grössten Formats für den Kreuzgang der Cartuja von Paular. Sie wurden bei der Exclaustration in das Nationalmuseum von S. Trinidad zu Madrid geschleppt; einige der besten waren auch nach dessen Auflösung noch in der oberen Galerie des „*ministerio del fomento*“ zu sehen. Für diese Arbeit erhielt er in vier jährlichen Quoten (1628—32) sechstausend Dukaten. Ausser den Kreidezeichnungen auf blauem Papier, mit Weiss gehöht, hat er auch Farbenskizzen dazu gemacht. In der schottischen Nationalgalerie sieht man unter dem Namen des Velazquez den „Traum des Pabstes“, ein

geistreiches Bildchen, das mehr von ihm verspricht, als die ausgeführten Gemälde halten. Die reichen rothen Tinten des Vordergrundes mit dem päpstlichen Zelte, die tiefgesättigte reizende Landschaft dahinter — alles von einem Silberschimmer durchwoben — geben ein Ganzes, das jene Benennung entschuldbar macht.

Liest man Carducho's Buch, so erwartet man ein Werk, vielleicht von strengem Stil, vielleicht in flotter Manier, etwas wie Le Sueur, mit dem nicht bloss Sir W. Stirling, sondern selbst Franzosen die Gemälde von Paular zu deren Vortheil verglichen haben! Das Gegentheil ist der Fall. Der spanische Geschmack war selbst einem so systematischen Kopf wie Vicencio zu mächtig. Die Composition zeigt allerdings viel Kunst, die weissen Kutten der hohen Mönchsgestalten sind trefflich durchstudirt. Aber das am meisten bemerkenswerthe an diesen Bildern ist gerade das, was er in der Theorie herabsetzt: die episch-farbige Fülle der Erzählung und der Nebendinge; der Reichthum der Scenerie in luftiger Architektur, weiten, reichstaffirten, castilischen Veduten, Kloster- und Bauerntypen, die gemüthlichen, schwärmerischen, grässlichen Motive der Mönchslegende. Der verdammte Raymund ist eine Scene von Hofmann'scher Grausigkeit.

Carducho hatte, um den spanischen Klosterstil loszubekommen, eine Reise nach Valencia gemacht, wo er von Ribalta's Werken gehört hatte, und eine zweite Reise nach Granada, wo der Karthäuser Juan Sanchez Cotan († 1627), einst Genosse von Paular, dieselben Geschichten in dem heiligen Hause vor dem Thore von Elvira gemalt hatte. Der Italiener hat die Bilder des ganz in der Geschichte seines Ordens lebenden Frayle stark benutzt; ja der toscanische Stolz verstand sich dazu, die frommen Phantasiegebilde des Mönchsmalers geradezu zu kopiren. Jedem, der S. Trinidad besucht, werden zwei „minnigliche“ Madonnengestalten auffallen, Erscheinungen, mit denen der h. Bruno, das zweitemal in der Sterbestunde, begnadigt wurde. Sie haben nichts von spanischer Frauenart; aber Sir W. Stirling meint, „wenige Castilier hätten die zarte und sinnige Schönheit seiner heiligen Jungfrauen erreicht“ (Annals I, 423). Nun, diese Madonnen sind nichts weiter als treue Kopien der devoten Schöpfungen jenes mystischen Fray Juan in Granada. Wieviel kälter, bühnenhafter ist Carducho's eigene Madonna in seinem besten Altarbild, der pomphaften, lichtdurchglühten Annunziata in der Encarnacion zu Madrid! wo er auf der Höhe seiner Farbenkunst steht.

Carducho ist, wie seiner ganzen Zeit, der Stil verloren gegangen, den er in seinem Buch predigt, ihm fehlt die grosse Persönlichkeit, welche ein Künstler dieses Bekenntnisses haben muss. Aber man vermisst auch die Wahrheit der Natur, zu der er sich nur herablässt, die Wahrheit der Empfindung und Ueberzeugung. Daher bleiben seine Werke gleichgültig, trotz des Wissens und der vielseitigen Geschicklichkeit. —

Die Gespräche über die Malerei.

Unsere drei Toscaner also, bis dahin als die besten geltend in Madrid, überall hin gerufen wo man Sachen erster Güte haben wollte, sahen plötzlich einen jungen Mann aus der Provinz neben sich, beschenkt mit Hofämtern und Renten, so hoch in Gunst, wie es seit Philipp II Tagen keinem Maler begegnet war. Zwar kam er ihnen nicht ins Gehege; um die Retablos und die Plafonds der Schlosszimmer bewarb er sich nicht. Allein die Wunden der Eitelkeit sind bittrer als die des Eigennutzes. — Worauf gründete sich denn dieser Erfolg? Wo waren die Rechtstitel des wahren Künstlers? Bildnisse, Küchenstücke — nichts weiter, — Sachen eher geeignet am wahren Künstlerberuf Zweifel zu erwecken. Er hatte ja noch gar nicht bewiesen, dass er mit ihnen überhaupt einen Wettlauf unternehmen könnte. Bald sah man zwei Lager sich gegenüberstehn. Vicencio hatte sich öfters darüber ausgesprochen; endlich schrieb er seinen Groll und seine Anklage auf, und fand Gelegenheit, sie in einem Buche allgemeinen Inhalts anzubringen (S. 19). Seine *Diálogos* sind zwar erst 1633 erschienen; aber das was darin an die Adresse der Gegenwart gerichtet ist, hat er gewiss Jahrelang gepredigt.

Cean Bermudez nennt sie das beste Buch über die Malerei im Spanischen (I 251). Glaubt man doch seinen Mengs zuweilen darin sprechen zu hören. Wol ist es in einer klaren, lebendigen, vom *estilo culto* freien Sprache geschrieben; es vertritt seine These mit Ueberzeugung und Folgerichtigkeit, und ist als schriftstellerische Leistung selbst seinen Landsleuten dieses und des vorigen Jahrhunderts überlegen. Auch hat er mehr Geist als Pacheco, nur fehlt die Unmittelbarkeit, die Fülle von Originalnotizen. Dort der Künstler, der mit seinen Augen sieht, für keine Eigenart mit seiner Anerkennung geizt, auch wenn er sich selbst widerspräche: hier der stolze Manierist und Parteimann,

sehend mit seinen Principien, ganz in seiner Praxis aufgehend, ohne Sinn für fremde Art, besonders der Vergangenheit. Die Annalen der Kunst haben für ihn Interesse höchstens als Fundgrube für Zeugnisse der Ehren, die den Künstlern gebühren. Seine Schilderung Italiens aus dem Munde eines zurückgekehrten Reisenden, mit der er sein Buch eröffnet, ist aus Vasari excerpirt; aber der Spanier Pacheco wusste weit mehr von Florenz, als dieser Florentiner. Seine Unwissenheit über das „moderne Athen, die wahre Herberge unsrer Kunst“, ist schülerhaft. Er schreibt den Glockenthurm von S. Maria del fiore dem Cimabue, den Perseus dem Bramante zu, und nennt Fiesole unter den Bildhauern. Und wie ist er im Leben seines vergötterten Michelangelo zu Hause! Er lässt seinen Reisenden die Statue Julius II. an S. Petronio in Bologna sehen, nennt die Statue Lorenzo's de' Medici Octaviano (S. 50) und hält den David für „gleich bewundernswürdig“ mit dem Hercules des Bandinelli.

Die äussere Veranlassung des Buchs war folgende. Die Maler Castiliens wurden seit dreissig Jahren von Zeit zu Zeit in Aufregung versetzt durch die Ansprüche der Steuerbeamten, sie zu einer Auflage heranzuziehen, die in Castilien bei allen Kaufgeschäften vom Preis erhoben wurde. Diese *alcabala* war nach Morosini's Relation unter Philipp II zu einer unerträglichen Höhe aufgeschraubt worden. Sie betrug 8 bis 10 Prozent von jeder Kaufsumme, bis herab auf Eier und Salat, und derselbe Gegenstand verfiel ihr wol mehremale am selben Tag. Die Folge war, dass die Gemeinden sich mit der Finanzbehörde zu einer Abfindungssumme einigten, die dem Staate im Jahre 1581 immer noch viertehalb Millionen in Gold eintrug. — Die Steuerbeamten der Ortschaften belästigten auch die Maler. Domenico Theotocopuli, als er 1600 nach Illescas berufen worden war, hatte sich zuerst dem dortigen *alcabalero* wiedersetzt, und von dem Finanzrath *(Consejo de hacienda)* zu Madrid Recht bekommen. Das Widerwärtige dieser Steuer für die Künstler lag nicht bloss in der Geldschädigung, mehr noch in der Gleichstellung ihrer, wie sie glaubten, freien Kunst mit der Lohnkunst. Das Verhängniss dieses Volks war seit der Zeit der Gothen die Geringschätzung von Handel und Gewerbe: die Künstler, welche in intime Berührung mit den Grossen und dem Hof kamen, brachten solche Steuern in die peinlichsten Lagen. Juristischer Scharfsinn, historische Belesenheit, Metaphysik der schönen Künste wurden in Bewegung gesetzt, die besten Federn der angesehensten *Ingénios de la corte* gewonnen, um sie

von diesem Pfahl im Fleisch zu befreien. Nicht viel weniger als ein Drittel unsres Buches nehmen die sieben Gutachten ein, welche den Antrag der Maler bei dem Finanzcolleg befürworten sollten. Darunter waren Namen wie Lope de Vega und Jauregui. — Der Process wurde zu ihren Gunsten entschieden. —

Diese Streitfrage giebt zum Theil die Stimmung der Diálogos, die voll sind von Jeremiaden über die Geringschätzung der Kunst in Spanien, ein altes, schon von Francisco de Holanda behandeltes und dem Michelangelo in den Mund gelegtes Thema. Damit wechseln Beispielsammlungen für die Ehren der Kunst, vom Alterthum bis auf das erstaunliche Register (im achten Buche) der Mäcene, Liebhaber und Sammler der Stadt Madrid. Die Erregtheit des beifallbedürftigen Künstlergemüths oscillirt zwischen diesen entgegengesetzten Vorstellungen. Er glaubte dabei für eine Lebensfrage der Kunst einzutreten. Denn alles Steigen und Sinken der Kunst hängt ab von der Achtung und Gunst der Könige und Monarchen [1]). Und einer seiner Sachwalter, der Jurist Juan de Butron, meint, Spanien fehlten nicht Talente oder Studien, sondern Schutz, Belohnungen, Gönnerschaften [2]).

Indess diese Steuerfrage war doch nur die gelegentliche, äusserliche Tendenz des Buchs; ein viel tieferes Anliegen des Verfassers ist die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus. Sein Hass gegen diesen entspringt dem „Eifer für die Hochhaltung der Malerei, der Angst vor ihrem Ruin“ [3]). Er lässt den jungen Freund sein Befremden äussern, wo denn in dem vorgetragenen Lehrgebäude jene Art der Malerei bleibe, „so lebendig und natürlich, dass sie alle in Bewunderung und Erstaunen setzt, und die darin besteht, dass man die Sache, die man nachmachen will, vor Augen sich stellt und behält“. Diese Frage giebt dem Meister das Stichwort zu einer heftigen Polemik. Das besondere Interesse des Systems einer Künstlerpartei wird sofort mit jener allgemeinen Angelegenheit, dem Kampf für die Noblesse der Malerei solidarisch gemacht. Der Gedankengang ist folgender: Die Würde, die wir für unsere Kunst beanspruchen, verdankt sie ihrem intellektuellen Charakter, ihrer „Wissenschaftlichkeit“.

1) Todas las cosas tienen alientos, y desmayos, segun son estimadas y favorecidas de los Reyes y Monarcas S. 86.

2) Juan de Butron, discursos apologéticos. Madrid 1626 am Schluss. Diess Werk ist unter den spanischen Schriften über Malerei wol das unergiebigste.

3) Er schreibe zeloso de su estimacion, temoroso de su ruina. S. 19. Aehnlich Franc. Albano bei Malvasia, Felsina II, 144 (il precipitio, e la totale ruina).

Das grosse (dritte) Zeitalter, die Epoche Michelangelo's und Raphaels, war das Zeitalter der wissenschaftlichen Regeln und Vorschriften, der *docta pintura*. Bonarroti war der Meister der Meister durch sein Wissen; die Absicht des Pabstes seine Reste in S. Peter beizusetzen, war eine Huldigung der Wissenschaft erwiesen[1]). Ist denn unser Schaffen nicht ein geistiger Vorgang? nicht unsere Arbeit eine contemplative? Ist es nicht die innere Malerei, welche das Bild fertig macht? Und darauf allein gründet sich ihr Anspruch, den privilegirten „freien Künsten“ sich an die Seite zu stellen. Deshalb sind die bilderreichen Poeten unsrer Zeit, — er nennt u. a. Calderon, Lope, Camoens, aber vor allen Góngora, wahre Maler[2]).

Ist also der echte Künstler ein Denker, ein Dialektiker, der mit Feder und Bleistift „behauptet, beweist, widerspricht, schliesst“: so ist dagegen der Naturalist ein Leser, der nicht mehr denkt, als was er im Buche findet. Wenn man bloss die Natur vor Augen malt, wo bleibt da für den Geist Platz? Die Kunst wird Sache der Uebung, der Handfertigkeit, d. h. Handwerk. Jene „Wahrheit und Lebendigkeit“, welche die Laien so besticht und hinreisst, sie ist eine Funktion der blossen „*potentia operativa*“. Diejenigen welche ohne Skizze, mit einem Stückchen Kreide auf der imprimirten Leinewand entwerfen und sofort ohne Verbesserungen, Angesichts der Natur zum Malen schreiten, ja oft die eine Hälfte der Figur fertig haben, ohne dass sie wissen wie die andere Hälfte aussehen wird: sie sind keine Künstler, sondern „wie ein Fürst in Madrid sie nannte, Sektirer“. Diese sind es, die die Malerei in Misscredit bringen. Vor allen aber die Genremaler, d. h. die welche den Pöbel malen, „schädigen die Kunst und sammeln sich selbst wenig Ehre“.

Hat denn also Meister Aristoteles sich geirrt, als er der theoretischen Thätigkeit die Kunst als praktischen Zustand entgegenstellte? Carducho kann nicht läugnen, dass zwischen Wissen und Machen ein Unterschied ist, dass das Gemachte allein, das Verwirklichte (*el actuado*) verstanden wird und Beifall findet. Aber die Logik lehrt: der Gebrauch der Wissenschaft ist nicht Wissenschaft. Der Naturalismus aber ist bloss Gebrauch und Uebung, ohne die Kunst die geübt werden soll. Daher schliesst ihn unser Autor aus der Klassification der Malerei aus.

1) Advierte la estimacion del saber. S. 51.

2) Parece que vence lo que pinta, y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma. S. 146.

Wer könnte freilich läugnen, dass diese naturalistischen Gemälde Leben athmen? Aber diese Lebendigkeit hat keinen grossen Werth. Wir sehen es an den Werken der Heroen der Vergangenheit. Ihnen fehlt „diese rasche (*pronta*) Lebhaftigkeit, diese aufregende (*afectuosa*) äussere Wahrheit.“ Unsere Zeit wähnt über sie fortgeschritten zu sein. Aber das worauf sie sich etwas zu gute thut: „Naturnachahmung, Farbe, Lebendigkeit, Landschaft, Obst, Thiere“, das ist von jenen Gewaltigen für Tand gehalten worden. Das Zeitalter das in ihnen seine Grösse sucht ist eine Epoche raschen Sinkens. Michelangelo und Raphael sind die „Säulen des Herkules“.

„Zeichnen und wieder Zeichnen, Speculiren und noch mehr Zeichnen, das ist das Geschäft des Malers. Skizziren, auswischen, skizziren, *nulla dies sine linea*, das ist der Weg zur Grösse. Im Erfinden und Componiren, in den guten Formen und Proportionen besteht die Kunst. Zeichnung ist das Fundament und das Ganze der Malerei, ihre lebengebende Sonne.“ Sie macht das gute Bild; die Farbe schmückt und unterstützt es. Aber ihre Reize können von der Wahrheit ablenken und viele Irrthümer verdecken. Die venezianische Schule, welche allezeit nach Schönheit und Leichtigkeit des Colorits trachtete, verschmähte die Zeichnung, weil sie die Denkarbeit floh. Von ihr sagt man, dass es grosse Coloristen seien und wenig Zeichner, grosse Praktiker und schlechte Theoretiker. —

Man sieht wol, von dem Trieb nach dem Schauen und Bilden der Sichtbarkeit und ihrer offenbaren Geheimnisse, von der ernsten Arbeit jener Entdecker auf dem Ocean optischer Reize, — diesem wahren Gegenstück wissenschaftlichen Forschergeistes — davon hat der dürre Schulstolz des Manieristen keine Ahnung. Allezeit mit seinen „Maschinen“ beschäftigt, hat er nie Zeit gehabt, um die Gunst der grossen Mutter Natur zu werben. Was ist ihm Natur? Nur ein Mittel zum Zweck. Man soll ihr zuweilen einen Blick schenken, um den Erfindungen der Phantasie Frische zu geben, die (wie er doch fühlt) in jenem Aether des reinen Denkens schwindsüchtig werden würden. „Die Natur dient zur Erinnerung, als Weckerin der Vergesslichkeit; sie ist eine Nahrung, welche die Geister der Phantasie belebt und entschlummerte, erstorbene Ideen ins Gedächtniss zurückführt.“

Diess sind die Grundsätze Carducho's und seiner Freunde; auf sie stützen sich seine heftigen Angriffe gegen den Zeitgeschmack und seine düstern Warnungen.

„Ein falscher Prophet ist erstanden, dessen Ankunft wohl als Prophezeiung des Ruins und des Endes der Malerei angesehen werden kann (S. 203 f.). Ein Eiferer für unsere Kunst hat gesagt: Gleich wie am Ende dieser sichtbaren Welt der Antichrist mit seinen erdichteten Wundern und ungeheuerlichen Thaten, die aber trügerisch-falsch, ohne Wahrheit und Dauer sind, zahlreiche Völker ins Verderben hineinziehen wird, indem er sich für den wahren Christus ausgiebt: also ist jetzt ein *Anti-Michelangelo* erstanden, der mit seiner gesuchten und äusserlichen Nachahmung, seiner wundersamen Lebendigkeit, vielen Leuten aller Art hat vormachen können, dass das die gute Malerei sei, und seine Weise und Lehre die richtige; so hat er sie vom Weg der Unsterblichkeit abgewandt. Er hat mit seiner neuen Speise und ihrer starkgewürzten Brühe eine solche Lüsternheit und Zuchtlosigkeit (*golosina y licencia*) aufgeregt, dass man zweifeln muss, ob die Natur im Stande sein werde, den starken Stoff zu verdauen und nicht ein Schlagfluss folgen werde. „Wer hat je gemalt und es so gut gemacht, wie dieses Monstrum von Geist und Talent, fast ohne Regeln, Lehre, Studien, bloss mit der Kunst seines Genies und mit der Natur vor Augen?“

Aber wie besteht dieser Naturalismus, wo er an die höheren Aufgaben herantritt? „Wahrlich, wer eine Auferweckung des Lazarus, eine Verklärung Christi unternimmt ohne Ideen, nach der Natur, der gleicht einem Blinden, der einen Blumenstrauss sammeln will. Was ist denn Natur? Ist es der Taffet, die Leinwand, das Irdengeschirr, die Brote, die Früchte, die Vögel, das Thier, das unvernünftige und das vernünftige? Der schwarze Hintergrund thuts hier nicht, diese beliebte und wolfeile Auskunft, um die Figuren hervorspringen zu lassen und die Augen zu alarmiren (*hacer ruido*)! Wo will er finden die zärtlich heiligen Thränen des Heilandes, seinen Ernst voll Liebe und Macht, das Ebenmass des „Schönsten unter den Menschenkindern?“ Wo das anbetende Staunen des Lazarus? Wo den in Thränen verhüllten Jubel und Dank der beiden Schwestern, der geschäftigen und der gedankenvollen? Das ist unmöglich ohne Wissenschaft; und mit ihr findet sich alles“.

Das fühlt der Naturalist und darum wählt er sich solche religiöse Stoffe, welche ihm Anknüpfungspunkte bieten. Aber man sehe, mit wie feinem Takt er sich seiner Aufgabe entledigt. Es ist der Besuch Christi bei den zwei Schwestern Martha und Maria. „Da sind Vorräthe aufgespeichert von Kapaunen, Pfauen

und Hammeln, Obst und Schüsseln, dass man es eher für eine Schlemmergarküche hält, als für ein Hospiz der Heiligkeit, für eine Handlung zärtlich sorgender Aufmerksamkeit. Mir graute förmlich vor der Unvernunft dieses Malers (Rubens?), der im Stande war, ein solches Bild aus Geist und Händen hervorzuziehen" (S. 265).

Es giebt freilich auch Stoffe, denen der Naturalismus wie auf den Leib geschnitten ist; aber bringen diese unserer Kunst Ehre? Küchenstücke (*bodegones*) mit niedrigen und ganz gemeinen Gedanken, Trunkenbolde (*borrachos)*, Gauner im Spiel und dgl., wo der grosse Aufwand von Denkkraft darin besteht, dass es dem Maler gefällt, vier freche Strolche und zwei ausgelassene Weibsbilder abzukonterfeien, zum Schaden der Kunst und mit wenig Ruhm des Künstlers (S. 253)?

„Welch eine Rahel, im geflickten unsaubern Mieder, übelm und unschicklichem Kopfputz, unter rauchgeschwärztem Dach, mit Katze und Hund im Schatten eines dreifüssigen Bänkchens mit Krügen und Tellern darauf, oder einem zerzausten Rocken von der Sierra!" (S. 148).

Nun bleibt noch die letzte Verschanzung, das *Bildniss*. Da giebt es doch keine andere Methode, als die mit der Natur vor Augen? — Gewiss, aber das Bildniss ist auch ein Fach von untergeordnetem Werth. „Kein grosser und ausserordentlicher Maler ist je Bildnissmaler gewesen!" (S. 127). Denn ein solcher wird die Natur durch Vernunft und gelehrte Gewöhnung verbessern. Beim Bildniss aber muss er sich dem Modell, sei es gut oder schlecht, unterordnen, mit Verleugnung seiner Einsicht und Verzicht auf Auswahl (*sin mas discurrir ni saber*). Und das ist nur mit Zwang gegen seine Minerva möglich, für einen der Geist und Blick an gute Formen und Verhältnisse gewöhnt hat. Carducho verspottet den gegenwärtigen Missbrauch der Bildnissmalerei. Wie Francisco de Holanda will er diese Kunst für bedeutende Regenten, Wohlthäter der Menschheit, Heilige aufbehalten wissen. Der Mangel an Selbstachtung bei den Künstlern ist die Ursache dieses Missbrauchs. Wie anders Tizian, der, als Philipp II sein Bildniss verlangt, sich mit dem des Königs in der Hand malt! Indem er es hinhält, will er sagen, er selbst sei nicht werth, dass man so viel Wesen von ihm mache. Er will sagen: der Ort, die Ehre, welche diesem Gemälde erwiesen wird, gilt dem Bildniss S. Majestät, nicht meinem (S. 250).

Man sieht, es ist derselbe leidenschaftliche Ton, der in Mal-

vasia's Werk angeschlagen wird. Der Feind ist derselbe; doch ist der Standpunkt ein anderer. Carducho steht der italienischen Akademie fern: in seinem Werke kommt nicht einer von den damals so gefeierten Namen der bolognesischen Schule vor. Wie hätte auch in Spanien der Eklekticismus aufkommen können, da die Heroen fehlten, aus denen man hätte wählen müssen. Carducho's System ist der alte, römisch-florentinische Manierismus des sechzehnten Jahrhunderts.

Die Vertreibung der Moriscos.

Niemand wird diese lebhaften Ausfälle lesen, ohne den Eindruck zu haben, dass sie auf bestimmte Personen gemünzt sein müssen. Von einer *Schule* dieser Richtung in der Hauptstadt ist uns nichts bekannt; und die Naturalisten in Sevilla oder gar im fernen Italien würden ihn schwerlich in solche Aufregung versetzt haben. Da er aber voraussehen musste, dass jeder Leser in Madrid bei dem, was er von *bodegones*, *borrachos*, Bildnissen, von der Methode ohne Cartons von der Natur auf die Leinwand zu entwerfen u. s. w. gesagt hatte, an den begünstigten Hofmaler denken werde, so würde er gewiss dieser Deutung, wenn sie nicht seine Absicht war, vorgebeugt haben, wie z. B. Pacheco gethan hat. Carducho hat in seinen Dialogen nur einmal den Velazquez genannt, in der Notiz über den neuen Spiegelsaal des Alcazar, wo er die Autoren der grossen Gemälde offenbar nur nennt, um neben Tizian, Rubens u. a. auch seinen und seines Freundes Caxesi Namen anzubringen[1]). Nun ist ja freilich sein Buch erst 1633 in die Presse gegeben, aber dass Reden wie die angeführten den sogleich zu erzählenden Streit veranlasst haben, glaube ich aus folgendem schliessen zu können.

Der Maler Jusepe Martinez, der als Freund des Velazquez es wissen konnte, erzählt[2]), dass ebensolche Aeusserungen in Bezug auf Velazquez wie die angeführten über Bildnissmalerei, bei dem Könige angebracht wurden. D. Diego aber stand bereits in dem Grade der Gunst, wo die hohen Herrn solche Ohrenbläsereien zunächst dem Angegriffenen vertrauen. Man werfe ihm vor, äusserte Philipp eines Tags, dass er nichts weiter als

[1]) Sir W. Stirling macht aus dieser Namensanführung (S. 350), dass Carducho von Velazquez „with respect and admiration" gesprochen habe. Annals I, 418.

[2]) J. Martinez, Discursos practicables, ed. V. Carderera. Madrid 1866. S. 117.

Köpfe malen könne. Der Maler erwiderte: Diese Herren machen mir ein grosses Kompliment: ich wenigstens kenne keinen, der einen Kopf gut zu malen verstände. Aber er beruhigte sich nicht dabei: so wenig er die Ansicht seiner Collegen über den Werth der Köpfe theilte, so wusste er sich doch Manns genug, auch auf dem Boden der historischen Malerei einen Gang mit ihnen wagen zu können.

Man kam auf den Einfall einer Concurrenz, eines Malertourniers, und vielleicht war es Velazquez selbst, der dem Könige diese ritterliche Form des Austrags vorschlug.

Der König stellte also ein Thema aus der Nationalgeschichte, das seine vier Maler, Carducho, Cajesi, Nardi, Velazquez jeder in derselben Grösse behandeln sollten: drei Ellen (*varas*) Höhe, fünf Breite[1]). Eine Kommission hatte über den Sieger zu entscheiden. Gegenstand und Preisrichter waren so gewählt, dass sich beide Parteien nicht beschweren konnten.

Es war die unter dem Vater des Königs ausgeführte Vertreibung der Moriscos aus Valencia (1609). Die Politik hatte schon lange zu einer solchen Massregel gegen den unversöhnlichen Feind im Herzen des Landes gedrängt; durchgesetzt wurde sie durch den Glaubenseifer des Erzbischofs Ribera von Valencia, einer der Leuchten der spanischen und der katholischen Prälatur. Diese verhängnissvolle That galt natürlich dem damaligen Spanier mit seiner Ueberzeugung von der Unfehlbarkeit des überlieferten politisch-kirchlichen Systems für das glorreichste Ereigniss des Jahrhunderts, die letzte Besiegelung der Befreiung von der afrikanischen Invasion, für die heroische That eines heiligen Königs:

por el tercero santo, el mar profundo
al Africa pasó (sentencia justa),
despreciando sus bárbaros tesoros,
las últimas reliquias de los moros.

Lope, corona tragica, 1627.

Freilich bedeuteten diese „Barbarenschätze“ nicht viel weniger als den Wolstand eines Reichs, denn die Austreibung von hunderttausenden einer fleissigen Landbevölkerung war nur ein Glied in der Kette selbstmörderischer Handlungen, durch die Spanien

[1]) Inventare des Schlosses vom J. 1686 und 1703. Otro quadro del mismo tamaño [wie Rubens Sabinerinnen] la Expulsion de los Moriscos por el S^{r}. Rey D. Phelipe terçero original de mano de Diego de Velazquez.

seinen Marsch zur politischen Ohnmacht beschleunigte. Seine Majestät der Zufall, die Verachtung der „Barbarenschätze“ ironisch beim Wort nehmend, wollte, dass zur selben Zeit die Kunde von der Wegnahme der Silberflotte durch die Holländer, bei den azorischen Inseln, eintraf. —

Eine solche Begebenheit, weit vertheilt in Raum und Zeit, mit Ursächlichkeiten entfernter und verwickelter Natur, konnte natürlich nur durch eine repräsentative, wo nicht allegorische Aktion vorgestellt werden, und dazu gehörte Einbildungskraft. Die Italiener hatten gesagt: „Wenn ein solcher Praktiker eine Sache eigener Erfindung und aus eigenem Fond machen soll, ohne die Natur vor Augen, wenn Gedächtniss und Phantasie den Händen Gelegenheit geben sollen, das Vermögen ihres Herrn zu zeigen: wie baar und bloss enthüllt sich dann seine Dürftigkeit und geringes Wissen!“[1]). Diess war hier der Fall: Philipp III war todt, Velazquez hatte ihn nie gesehen, das Kostüm war veraltet, der Schauplatz, die Meeresküste fern. Auf der andern Seite war es ein spanischer Stoff, manche gab es, die die Personen und Scenen noch gesehen hatten. Mit Maschinen nach den Recepten eines Caxesischen Agamemnon wäre diesen schwerlich gedient gewesen.

In dem Gemälde stand der König in der Mitte, in Rüstung und weissem Anzug, ihm zur Rechten eine Figur der Hispania in römischer Tracht, thronend am Fuss eines Gebäudes, in der Rechten Schild und Speer, in der Linken Aehren, — wohl die einzige allegorische Figur, die Velazquez gemalt hat. Philipp III weist mit dem Kommandostab nach der Küste. Dorthin werden Mauren jedes Alters und Geschlechts, wehklagend, von Soldaten escortirt. Die Einschiffung geht im Hintergrund vor sich.

Zu Schiedsrichtern waren, als Bürgschaft der Unparteilichkeit, ein Spanier und ein Italiener gewählt worden: der Dominikaner aus Toledo, Maino, und der Römer Crescenzi, die beide in den Kunstangelegenheiten des Hofs viel zu sagen hatten.

Gio. Battista Crescenzi, einer römischen Adelsfamilie entsprossen, hatte selbst die Malerei bei Pomarancio gelernt; später aber der Baukunst sich zugewandt. Der liebenswürdige junge Edelmann gewann sich die Gunst Paul V, der ihn zum *Sopraintendente* seiner Bauten machte. Baglioni[2]) rühmt seine Höflich-

[1]) Diálogos IV. S. 127.

[2]) G. Baglioni, Le Vite de' pittori. Roma 1642. S. 364 ff.

keit auch im Verkehr mit Untergebenen, seine Uneigennützigkeit und Förderung der Talente. Der spanische Minister in Rom, Cardinal Zapata, der ihn durch den Bruder, den Cardinal Crescenzi kennen gelernt hatte, überredete ihn mit nach Spanien zu gehn. Er stellte ihn Philipp III vor, der ihm die Ausführung der von dem Erbauer des Escorial ihm hinterlassenen Grabkapelle (Pantheon) übertrug. Des Königs Tod verzögerte das Werk, aber Crescenzi bekam unter dem Nachfolger die Oberleitung der königlichen Bauten und als Vorsteher der *Junta de obras y bosques* (seit 1630) auch die anderer künstlerischer Unternehmungen am Hofe. Er wurde zum Marques de la Torre und S. Jagoritter ernannt.

Die Entscheidung fiel zu Gunsten des Velazquez aus. —

Als im Anfang der dreissiger Jahre der neue Spiegelsaal mit den Balkons über dem Hauptthor der Façade des Alcazar eingerichtet wurde, wo die ersten Meisterwerke vereinigt waren, erhielten die „Moriscos" hier ihren Platz, neben Tizians Carl V, Rubens Philipp II und IV. Zu ihren Seiten sah man indess auch eine Zeit lang den Scipio des Carducho und die Cressida des Caxesi — gewiss mehr als genug Ehre für beide[1]). — Im Inventar von 1686 wird das Gemälde zu 600 Dublonen taxirt. Auch in der 1701 aufgestellten Testamentaría Carl II wird es genannt. Zuletzt sah und beschrieb es Palomino, 1724[2]). Seitdem verschwindet es aus den Inventaren. Die Angabe, dass es Sebastiani aus dem grossen Saal der Könige in Buen Retiro entführt habe[3]), verdient keinen Glauben. Es wird in dem Brand des Schlosses 1734 untergegangen sein. Auch keine Zeichnung oder Kopie hat sich gefunden. Möglich ist jedoch, dass das merkwürdige Gemälde jenes Maino, die „Bai von Brasilien" (wovon später) sich an die Composition anlehnte.

So oft und heftig Naturalismus und Manierismus gegeneinander geprallt sind, niemals ist man wieder auf diese hispanische Idee eines Malergefechts verfallen.

Wol in keinem Jahrhundert ist in Malerkreisen so viel

[1]) Carducho, Diálogos 350. El salon grande que se hizo de nuevo.

[2]) Museo pictorico II, 327. Er giebt die Inschrift an: Philipp III. Hispan. Regi Cathol. Regum Pientissimo, Belgico, Germ. Afric. Pazis, & Justitie Cultori; publice Quietis assertori; ob eliminatos feliciter Mauros, Philippus IV robore ac virtute magnus, in magnis maximus, animo ad maiora nato, propter antiq. tanti Parentis & Pietatis observantiaeque ergo Trophaeum hoc erigit anno 1627.

[3]) Carderera zu Martinez, Discursos p. 117.

und so tragisch von grossen „Kämpfen“ gesprochen worden, als in dem unsrigen. Es schien zuweilen als ob von dem Erfolg einer neuen Manier nicht nur die Gesundheit der Kunst, sondern die Moral und die Zukunft von Nation und Menschheit abhänge. Hier haben wir auch einen Kampf, der mit den tiefsten Principiendebatten hätte ausgefochten werden können. Die Art wie es geschehen ist, hatte jedenfalls den Vortheil, dass die heutzutage unvermeidliche Wort- und Papiervergeudung erspart blieb. Nichts vom Qualm hochtönender Phrasen, aus denen Verfolgungs- und Grössenwahn herausklingt; nichts von der Malerei der „Neuzeit“, der messianischen Zeit, die in jedem Menschenalter angekündigt wird und noch ehe ihre Propheten graue Haare bekommen, schon ein kleiner grauer Ring in dem Dämmerungskreis der alten Zeit geworden ist, wo nicht in Nacht des Vergessens versunken. Nur die Herstellung eines Meisterwerkes.

Vielleicht wäre es anders gekommen, wenn Carducho's Wunsch, eine Akademie in Madrid zu gründen (Diálogos 38), verwirklicht gewesen wäre. Obwol es nicht geschah, hat sich doch die Madrider Schule bis ans Ende des Jahrhunderts so ziemlich auf der Höhe gehalten, nicht arm an eigenthümlichen Gesichtern. Boshaft wäre es zu behaupten, dass sie diess dem Aufschub jenes Planes verdanke. Nachdem es nämlich im achtzehnten Jahrhundert unter den Bourbonen, und in Sevilla schon in diesem geschehn, soll fortan von grossen Malern dort weniger mehr gehört worden sein als zuvor; auch sollen Akademien zu Zeiten Conservatorien abgewirthschafteter Manieren gewesen sein, Parasiten des Kunstlebens gleichsam, Tummelplätze für solche, die neben dem Talent für Farbe ein noch grösseres für „Einflüsse“ haben.

Velazquez hat sich gewiss nicht als Parteihaupt gefühlt, nach Art der Modernen, die Rembrandts „Anatomie“ nicht bewundern können, ohne einen Seitenblick auf Raphaels „Philosophie“ zu werfen[1]). Er vertrat nur seine persönliche Art, neben der er noch vielen andern Platz gönnte. Drei Jahre nach seinem Sieg über diese Italiener hat er eine Studienreise nach Rom gemacht. Beim Anblick der sixtinischen Kapelle hat er gewiss nicht, wie sein gefeierter lebender Landsmann, bloss gesagt: *esto no sirve.* Die langen Beziehungen zu seinem Lehrer, Vater

[1]) W. Burger, Musées de la Hollande. Paris 1858 S. 203. Vergl. G. Droz, Babolain S. 153.

und Freund, die Gelegenheit zur Bekanntschaft mit der Malerei der Vergangenheit in dessen Hause, mögen ihn zeitig gewöhnt haben, Wissen und Geschmack von Praxis zu scheiden; während er hier nur seinem Genius und dem Nationalgeschmack folgte, war er dort weitherzig, wenigstens (wie Leibnitz von sich sagte) kein *esprit désapprobateur*. Die Wahrheit stiftet keine Sekten.

Auch Carducho und Genossen indess, obwol der erstere ja in der Folge seinen ganzen Groll und Protest vor das Publicum gebracht hat, haben sich nicht in den unfruchtbaren Schmollwinkel zurückgezogen. Wenigstens fehlt es nicht an Zeichen, dass sie in der Folge der naturalistischen Methode Zugeständnisse gemacht haben. In der Gnade des Monarchen sind sie natürlich durch diesen Process nicht gestiegen. Als Caxesi im Februar 1631 um Erhöhung seines kärglichen Gehalts einkommt, auch mit Rücksicht auf die ihm seit langen Jahren geschuldeten Honorare, schreibt Philipp an den Rand: *No es tiempo de crecer salarios* (Keine Zeit Gehalte zu erhöhen), und als Carducho aus ähnlichen Gründen um eine kleine Sinecure bittet, heisst es: *pida otra cossa* (Soll um etwas anderes bitten[1]).

Rubens in Madrid.

(1628—29.)

Das Jahr 1628 brachte Velazquez ein in mehrfacher Beziehung aufregendes, vielleicht auch einflussreiches Ereigniss: den neunmonatlichen Besuch des Rubens am Hof zu Madrid.

Ein Wort über die der Kunst fremde Veranlassung[2]).

Längst war in dem Meister von Antwerpen der Wunsch erwacht, die Länder des Südens, die er in seiner Jugend bereist, noch einmal wiederzusehen. In Italien, dem Land genussreicher Studienjahre, waren die Ideale seiner Kunst. Bei so ausserordentlicher Produktivität musste zu Zeiten der Trieb erwachen, auch wieder aufnehmend den Geist aufzufrischen durch Schöpfen an der Quelle. Er hoffte von der Statthalterin Isabella Urlaub nach Italien zu erhalten. Aus einem Briefe Buckingham's vom 4. April 1628 geht hervor, dass schon damals von einer „Sendung nach Spanien" gesprochen worden war.

[1]) Akten der Junta de obra y bosques in Simancas.

[2]) G. Cruzada Villaamil, Rubens diplomático español. Madrid 1874. Gachard, Histoire politique et diplomatique de Rubens. Bruxelles 1877.

Einen unverhofften Anlass sollte ihm die hohe Politik verschaffen, zu der ihm in den letzten Jahren gelungen war in Beziehungen zu treten. Die Gelegenheit kam von England. Seit dem Anfang des Jahres 1627 hatte der englische Minister durch Balthasar Gerbier Rubens, dem Vertrauten der Infantin, Mittheilungen machen lassen über den Wunsch der englischen Regierung, mit Spanien Frieden zu schliessen. Man sieht nun, wie er die Aktenstücke, in deren Besitz er gelangt ist, zu benutzen sucht, um eine Sendung nach Madrid zu bekommen. Natürlich wollte der dortige Staatsrath, oder Olivares, sobald schien dass es England Ernst sei, von jenen Schriftstücken genauere Kenntniss haben. So schrieb der König am 1. Mai 1628 an seine Tante. Der Maler erklärte sich nun erbötig, die Briefe zu übergeben, bemerkte jedoch, dass er selbst dabei nöthig sei, um sie zu erklären, und schlug vor, Philipp möge eine Vertrauensperson bezeichnen, der er sie in Brüssel vorlegen könne, oder aber, wenn es S. M. beliebe, man möge ihn selbst nach Madrid rufen. Das Interesse der Infantin hierfür gewann er durch die Aussicht, ihr die Bildnisse der Neffen und Nichten zu bringen, die sie nie im Leben gesehen hatte; auch einige für den König ausgeführte Arbeiten könnte er dann persönlich übergeben. Der spanische Staatsrath (in dem auch der Kunstfreund und Verehrer des Rubens, Leganés sass) erklärte sich mit dem letztern Vorschlag einverstanden (4. Juli); der König fügte dem Beschluss noch die Bemerkung hinzu, „man solle Rubens nicht zureden zu kommen, sondern ihm die Entscheidung anheimstellen"[1]), d. h., er soll wissen, dass seine Anwesenheit der spanischen Regierung geschäftlich ganz einerlei ist, dass ihm aber der König, der seine Absichten wol errathen hat, darin gern freie Hand lässt; die Reise ist seine Privatangelegenheit.

Zu verwundern wäre es, wenn diess Auftreten des flämischen Malers als *diplomático español* ganz ohne Murren des spanischen Formalismus hingenommen worden wäre. In einem Brief des Königs an die Infantin vom 15. Juni 1627 wird diesem Aergerniss in starken Worten Ausdruck gegeben. „Ich glaube Ew. Hoheit sagen zu sollen, dass ich sehr übel vermerkt habe, wie als Minister so grosser Materien ein Maler hereingebracht wird, eine Sache die für diese Monarchie, wie leicht begreiflich, etwas sehr Herabsetzendes hat,

[1]) Pero en esto no se ha de hacer instancia, sino dejar que él, como interes suyo, lo disponga. Gachard a. a. O. 92.

denn die Reputation muss darunter leiden, wenn ein Mensch von so wenig Rang (*de tan pocas obligaciones*) Minister ist, den die Gesandten aufsuchen müssen, und der Vorschläge von solcher Wichtigkeit macht. Wenn ja freilich dem Antrag stellenden Theile die Wahl der Mittelsperson nicht zu verwehren ist, und wenn es für England keine Bedenken (*inconveniente*) hat dass diese Mittelsperson Rubens ist, so sind selbige diesseits dafür um so erheblicher." Die Statthalterin erwiederte hierauf, dass ja auch Gerbier ein Maler sei, und dass wenig darauf ankomme, ob die Verhandlungen durch ihn eingefädelt würden, da deren Fortführung ja natürlich Personen von Gewicht (*graves*) übertragen werden würde. Hierbei hat man sich denn auch in Madrid vollständig beruhigt.

Die Statthalterin sandte hierauf Rubens ab, der auf Befehl Philipp IV mit der Post und in solcher Eile und Geheimniss reiste, dass er weder den spanischen Gesandten und den flandrischen Geschäftsträger, noch seine Freunde Peiresc und Dupuy in Paris gesprochen hat. In der zweiten Woche des September traf er in der Hauptstadt ein.

Rubens kam also an den spanischen Hof als etwas weniger denn ein Geschäftsträger, und als etwas mehr denn ein Kourier, als höherer Dolmetscher der Depeschen die er überbrachte. Nachdem er in einer Sitzung des Staatsraths vom 28. September dieser Aufgabe sich entledigt, ist er, da ja inzwischen (am 20.) auch ein englischer Agent eingetroffen war, vor jenen *personas graves* zurückgetreten, er hat von nun an, was gewiss sein Wunsch war, ganz seinem wahren Beruf leben könne. Das beweist die quantitativ ganz erstaunliche Thätigkeit die er nun entfaltete. —

Wenn Rubens seinen Besuch dort vor 25 Jahren in guter Erinnerung bewahrt hatte, so war auch er in Madrid keineswegs vergessen. Von jener Zeit her besass man von ihm Werke, die an Bedeutung weder den Bildnissen noch den Historien, die er später dorthin lieferte, nachstehen. Darunter war die grosse Anbetung der Könige, welche kürzlich Philipp IV aus dem Nachlass des 1621 hingerichteten Rodrigo Calderon sich angeeignet hatte, und das Reiterbild des Herzogs von Lerma, das damals im Palast zu Valladolid war, und das, wenn der Reisende Monconys die Ansicht der damaligen Zeit wiedergiebt, für eines der merkwürdigsten Gemälde in Spanien galt[1]). Ein noch nicht ge-

[1]) Les Voyages de M. de Monconys, IV[e] p. Paris 1693. 11 (1628 gemacht).

löstes Problem ist das Riesengemälde der Himmelfahrt Mariä, früher in der Kirche der Franciskanerinnen zu Fuensaldaña, jetzt im Museum zu Valladolid. Man nimmt sich oft nicht die Mühe es ernstlich zu prüfen, weil es durch eine fremdartige Art in Ton und Modellirung zurückstösst, obwol grade diese sich ähnlich in dem sehr frühen Apostolat der Pradogalerie findet. Aber nachdenklich macht doch die Meisterschaft der Zeichnung, der in spätern Werken vermisste Wechsel in der Charakteristik, die vollendete Beherrschung des stürmisch bewegten und doch ohne jede Störung so klar geordneten Figurengewoges, vor allem die ungewöhnliche Schönheit dieser Welt von herrlichen Jünglings- und Kindergestalten. —

Was auch seine bestimmten Absichten gewesen sein mögen — Studien des dortigen italienischen Gemäldeschatzes, umfassende Aufträge — gewiss ist, dass er seine Zwecke vollständig erreicht hat.

Er selbst schreibt Peiresc am 2. December: „Ich halte mich hier wie überall eifrig ans Malen, und habe bereits das Reiterbildniss Seiner Majestät aufgenommen, zu deren grossem Beifall und Zufriedenheit, denn er findet augenscheinlich ganz besondere Freude an der Malerei, und nach meiner Ansicht ist dieser Fürst mit den schönsten Gaben ausgestattet. Ich kenne ihn schon aus persönlichem Verkehr, denn da ich Zimmer im Palast habe, so besucht er mich fast täglich. Ich habe auch die Köpfe der ganzen königlichen Familie gemacht, treu mit voller Bequemlichkeit in ihrer Gegenwart, im Auftrag der durchlauchtigen Infantin, meiner Herrin.“

Den vollständigsten Bericht aber über seine Thätigkeit enthält das Buch Pacheco's; derselbe kann nur von Velazquez selbst herrühren, er wird dem Schwiegervater diese kostbaren Notizen für dessen Werk aufgesetzt haben[1]).

„Er brachte für die Majestät unseres Katholischen Königs Philipp IV acht Gemälde mit von verschiedenem Inhalt und Umfang, welche in dem Neuen Saal neben andern herrlichen Stücken aufgestellt sind. In den neun Monaten, die er in Madrid weilte, hat er, ohne seine wichtigen Geschäfte zu vernachlässigen, und obwol er einige Tage an der Gicht litt, viel gemalt, so gross ist seine Geschicklichkeit und Leichtigkeit. Zuerst nahm er den König, die Königin und die Infanten auf in Halbfiguren, um

[1]) Pacheco, Arte de la Pintura I, 132.

sie nach Flandern mitzubringen; er machte fünf Bildnisse Seiner Majestät, darunter eines zu Ross nebst andren Figuren, mit grosser Meisterschaft (*valentía*). Er porträtirte dann auch die Infantin [Margaretha] in den Barfüsserinnen in mehr als Halbfigur und fertigte davon Kopien. Von Privatpersonen machte er fünf bis sechs Bildnisse. Er kopirte alle Sachen Tizians, die der König hat, als da sind die beiden Bäder [der Diana], die Europa, Adonis und Venus, Venus und Cupido, Adam und Eva u. a.; und von Bildnissen: das des Landgrafen [Philipp von Hessen], des Herzogs von Sachsen [Johann Friedrich], des Alba, des [Francisco de] Cobos, eines venezianischen Dogen [Gritti] und viele andere Gemälde auch ausser denen, welche der König besitzt. Er kopirte das Bildniss König Philipp II [nach Tizian] in ganzer Figur und Rüstung. Er veränderte einige Sachen in dem Bilde der Anbetung der Könige von seiner Hand, welches im Palast ist; er machte für D. Diego Mexía [später Marques de Leganés], einen grossen Verehrer von ihm, ein Gemälde der Empfängniss, von zwei Ellen Höhe, und für D. Jaime de Cárdenas, Bruder des Herzogs von Maqueda, einen Evangelisten Johannes in Lebensgrösse. Es scheint unglaublich, wie er in so kurzer Zeit und bei so vielen Geschäften so viel hat malen können.

„Mit Malern verkehrte er wenig, nur mit meinem Schwiegersohn (mit dem er vorher Briefe gewechselt hatte) schloss er Freundschaft, er äusserte sich sehr günstig (*favoreció mucho*) über seine Werke wegen seiner Bescheidenheit. Sie besuchten zusammen den Escorial.

„Kurz, die ganze Zeit wo er am Hof war, bezeigten Seine Majestät und die grossen Minister, seiner Person und seinem Talent viel Werthschätzung. Und S. M. begnadigte ihn mit dem Posten eines Sekretärs des geheimen Raths am Hofe zu Brüssel, für Lebenszeit, mit Vererbung auf seinen Sohn Albert; sie bringt tausend Dukaten jährlich ein. Nach Beendigung seiner Geschäfte, als er sich von S. M. verabschiedete, gab ihm der Conde Duque einen Ring im Namen des Königs, zwei tausend Dukaten an Werth“. —

Zunächst sind über die hier genannten Gemälde einige Erklärungen zu geben.

Wenn man erfährt, dass Rubens bereits vor der Reise mit Velazquez Briefe gewechselt hat, so liegt die Vermuthung nahe, dass es sich darin um jene acht mitgebrachten Gemälde handelte.

Die Angabe dass sie im Neuen Saal (*Salon de los espejos*) aufgestellt wurden macht es möglich, ihre Gegenstände zu bestimmen. Das Inventar von 1636 verzeichnet hier:

Die Versöhnung Jakobs mit Esau. (Münchener Pinakothek Nr. 751?, gestochen von P. de Balliu 1652).

Mucius Scaevola vor Porsenna (war beim Fürsten Kaunitz?).

Achill unter den Töchtern des Lycomedes von Ulyss entdeckt (Prado 1582).

Samson schlägt die Philister mit dem Eselskinnbacken.

Kain's Brudermord.

Die Eberjagd (Pinakothek Nr. 781?).

Die Hirschjagd.

Simson zerreisst den Löwen (gestochen von Quellyn d. ä. und Franz van den Wyngaerde?).

Davids Kampf mit dem Bären (gestochen von Panneels).

Der Satyr [nicht Saturn!] mit dem Tiger (gestochen von W. Hollar?).

Ceres und Pomona mit dem Fruchthorn (Prado 1585).

Nur zwei befinden sich also noch in Madrid, Achill und Ceres. Da diese Gemälde sich dem Inhalt nach ganz denjenigen anschliessen, welche Rubens später in Antwerpen im Auftrag des Königs gemalt hat, zum Theil für denselben Saal, so wächst die Wahrscheinlichkeit, dass er bereits diese acht auf Bestellung geliefert, und sie wird zur Gewissheit durch die ausdrückliche Angabe des florentinischen Gesandten in Madrid[1]).

Dass Rubens nicht alle diese Stücke erst für Philipp IV komponirt hat, sondern zum Theil mit seinem alten Vorrath räumte, ist wenigstens in einem Fall nachzuweisen. Den Achill hatte er bereits vor zehn Jahren Sir Dudley Carleton, dem englischen Gesandten im Haag, angeboten. Er bezeichnete ihn damals als „Werk seines besten Schülers (van Dyck?), ein überaus reizendes Bild und voll von vielen sehr hübschen Mädchen“[2]).

[1]) E' arrivato in Madrid il Rubens fiammingo Pittor famoso, che hà portato otto quadri di pittura di sua mano, ordinatili per serv°. di S. M^{tà}., da porsi in questo Palazzo. Depesche vom 25. September 1628 im Archivo Mediceo.

[2]) Quadro vaghissimo, e pieno di molte fanciulle bellissime. Brief vom 28. April 1618. Man sieht, Rubens preist seine Werke in ganz kaufmännischem Stil an. Wie er nicht zu stolz war, mittelmässige von ihm übergangene Schülerarbeit unter seinem Namen bei seinen Verehrern anzubringen, so zeigte er wenig Empfindlichkeit, wenn sie ihm zurückgeschickt wurde, wie mit der Löwenjagd für Carl I geschah, vgl. Sainsbury, S. 52 ff.

Sir Dudley zeigte sich jedoch für die Reize dieser schönen, aber nicht ganz echten Griechinnen unempfindlich. Hier nun wird er den von dem Engländer verschmähten Ladenhüter denn doch noch an den König von Spanien los.

Anlass zum Nachdenken giebt ferner der Umstand, dass ein Theil dieser Gemälde schon zu Lebzeiten Philipps wieder aus dem Spiegelsaal entfernt wurde: das Inventar von 1686 weist an ihrer Stelle später gelieferte Sachen auf: den Raub der Sabinerinnen und die darauffolgende Schlacht, Perseus und Andromeda, die Madonna in einem Blumenkranz. Der Verdacht liegt nahe, dass jene Gemälde wenig befriedigten, und dass Rubens sich wol auch hier, vielleicht nach seinen Erinnerungen vom Jahre 1603, eine zu geringe Vorstellung von dem Urtheil der Spanier gemacht hatte; nach seinem Briefe scheint er erst dort das lebhafte Interesse des Königs für die Malerei bemerkt zu haben. Ja er bekam eine solche Achtung vor dem Kunstverständniss des Hofs, dass er sich ausbat, seine grosse Epiphanie, die in der rohen Art seiner Frühzeit war, übermalen zu dürfen; er erweiterte sie auch und machte daraus fast ein neues Bild.

Die erste Arbeit, die Rubens in Madrid unternahm, nachdem er in dem Malerquartier des Palastes, im *cuarto bajo del principe* sein Atelier eingerichtet, war das Reiterbildniss Seiner Majestät. Auch dieses kam in den Spiegelsaal, also in die Nähe von Tizians Carl V. Der König war dargestellt „in Rüstung, auf einem Kastanienbraunen, mit der rothen Schärpe, Kommandostab, schwarzem Hut mit weissen Federn; in der Höhe die Erdkugel, gehalten von zwei Engeln und der Fides, die das Kreuz darauf setzt und dem König einen Lorbeerkranz beut; auf der einen Seite ist die göttliche Gerechtigkeit, welche den Blitz auf die Feinde schleudert, auf der andern unten ein Indianer, welcher den Helm trägt". Die Uebereinstimmung dieser Beschreibung des wahrscheinlich im Brand des Schlosses von 1734 untergegangenen Bildes mit dem grossen „Velazquez" in den Uffizien hat schon Villaamil bemerkt; nur ist das letztere nicht, wie er meint, eine übermalte Kopie, noch weniger ist es ein Gaspar de Crayer, sondern, wie ich anderwärts gezeigt, ein gutes Bild der Madrider Schule, wahrscheinlich von Carreño im Anschluss an jenen Rubens gemalt, aber nach einer neuen Aufnahme des wohl zwanzig Jahre älteren Monarchen.

Rubens wurde ferner die seltene Gunst zu Theil, die „Köpfe" der gesammten königlichen Familie nach dem Leben aufnehmen

zu dürfen: die Königin also, die Brüder Ferdinand und Carl, die Schwester Maria. Die Königin Isabella verstand sich schwer dazu Malern zu sitzen, die Infantin hatte selbst Velazquez noch nicht gemalt. Aber diese Bildnisse waren ja für die hochverehrte greise Tante in Brüssel bestimmt. Auch malte er die Suor Margarita im Barfüsserinnenkloster, eine andere Tante der königlichen Geschwister. Sie war eine Tochter Maximilian II und dort eine Person von Einfluss, der jeder Fremde von Stand seine Aufwartung machte. Von allen diesen zehn Bildnissen scheint, nach dem Schweigen der Inventare, keins in der Familie. geblieben zu sein; von denen des Königspaars und des Cardinalinfanten behielt Rubens Exemplare für sich, die sich in seinem Nachlass fanden (Nr. 113. 115. 116. 123).

Das beste mir bekannte Bildniss des Königs ist das in ganzer Figur im Palast Durazzo zu Genua. Er steht in schwarzseidener Tracht in einem Saal, der sich durch die grosse Balkonthür nach einem Jagdgrund öffnet, zur linken zwei Säulenschäfte, die zum Theil durch einen schweren Vorhang aus dunkelrothem und Goldstoff verdeckt sind. Die Linke ruht am Degen, die Rechte hält den schwarzen Handschuh. Nur ein leichter Flaum bedeckt die Lippen. Während hier Majestät in Haltung und Miene beabsichtigt ist, machen andere Wiederholungen, z. B. die Halbfigur in der Pinakothek (787) mehr den Eindruck einer charakterschwachen Persönlichkeit, eines leichtlebigen Jünglings, der sich nach Abschüttelung des Zwangs und der Spionage seines kronprinzlichen Daseins willenlos von den Wogen geistig-sinnlicher Genüsse schaukeln lässt.

In München ist auch das Bildniss der Königin (788), von dem die Ermitage (560) eine prächtige Wiederholung besitzt. Isabella hält Fächer und Tuch, über der Brust hängt ein doppeltes Perlenband bis zur Taille herab, mit einem Rubin in viereckiger Goldfassung, an dem eine grosse Perle befestigt ist. Die Stiche von P. Pontius und Louys, im Kostüm übereinstimmend, zeigen erhebliche Verschiedenheit der Züge. Der Infant Ferdinand, dessen Bildnisse aus der späteren niederländischen Zeit, kenntlich an den langen blonden Locken und dem Schnurrbart, so häufig sind, trug damals kurzgeschorenes Haar: so sieht man ihn im Alter dieses Jahres und in Cardinalstracht in der Pinakothek (Nr. 789) und im Palast Doria zu Genua, in dem herrlichen Gigantensaal, gegenüber dem alten Andreas, zwischen den Fenstern. — Von dem Infanten Don Carlos war schon die Rede (S. 206).

Der Schwerpunkt indess seiner Thätigkeit in diesen merkwürdigen Monaten lag nicht in den Bildnissen oder Historien. Er erbat sich vom Könige die Erlaubniss, die Tizians des Schlosses für sich kopiren zu dürfen. Mit Staunen sah Philipp zu, wie unter den Händen dieses seltensten unter den tausenden von Kopisten aller Nationen, welche sie seit Jahrhunderten belagern, eines nach dem andern dieser durch die Zeit schon etwas gedämpften Prachtstücke neu erstand, immer um einige Grade erhöht in Brillanz der Farbe und des Lichts, belebt im Ausdruck und vergröbert in den Formen. Der König konnte sich nicht satt daran sehen, er hat später, obwol er die Originale besass, aus Rubens Nachlass eine Anzahl dieser Kopien ankaufen lassen.

Pacheco nennt fünf grosse Mythologien nebst dem „Sündenfall", und sechs Bildnisse; aber diess ist nur die Hälfte. Gewiss ein merkwürdiger Beweis seiner Verehrung des venezianischen Meisters, einer Verehrung, die ebenso warm wie treu war. Denn er hatte bereits vor einem Vierteljahrhundert diese Sammlung in Italien begonnen: in Rom kopirte er bei den Ludovisi die beiden Bacchanalien (jetzt in Stockholm: vielleicht die vorzüglichsten), in Florenz den Cardinal Hippolyt von Medici, in Mantua die beiden Bildnisse der Isabella von Este. Sein Wunsch scheint gewesen zu sein, in der fürstlichen Wohnung zu Antwerpen sich mit dem ganzen Werk Tizians zu umgeben; auch zehn Originale Tizians besass er, oder glaubte sie zu besitzen [1]. Andere Maler hätten sich mit kleinen Skizzen beholfen, ihm war nichts leicht als das Grosse (Sainsbury S. 61). Das befremdliche ist, wie ein Künstler, längst gewohnt im Strom des Schaffens zu leben, hierzu die Selbstverleugnung und Geduld findet; nicht weniger seltsam, aber bezeichnend ist es, dass er in jener Fundgrube malerischer Motive, die Spanien damals noch mehr war als heute, sich mit alten italienischen Bildern Monatelang einschliesst, ohne der Umgebung einen Blick zu schenken. Aber Rubens war der Sohn seines Jahrhunderts, eines Jahrhunderts der Epigonen, wenigstens in den Ländern romanischer Zunge. Wie die Caracci, deren Grundsätze auch er, nur mit mehr Geist befolgte, suchte er die Quelle wahrer Kunst mehr in den Mustern der Vorzeit als in der lebendigen Natur. Bei solcher Fruchtbarkeit wäre letzteres auch ein viel zu umständlicher Weg gewesen.

[1]) Sainsbury a. a. O. 236 ff.

Ihm war es ein Genuss, in dieser intimsten Weise mit dem Venezianer zu verkehren, vor dessen Rahmen ihm seine Malerei doch nur wie ein etwas verwilderter Spätgeborener vorkommen musste.

Man hat früher vermuthet[1]), dass diese Kopien für den König von England bestimmt gewesen seien, der ja auf eben dieselben Stücke einst ein Auge geworfen hatte, und sich in der That dort Kopien anfertigen liess (S. 216). Möglich ist, dass er an seinen Gönner gedacht hat, dass eine Anregung von dort vorlag. Aber keines ist in Carl Stuarts Sammlungen nachzuweisen: Rubens hat sich nie von ihnen getrennt, sie fanden sich sämmtlich in seinem Nachlass. Sie waren ihm wol auch werth als Erinnerungen an jene glücklich freien Tage in Italien und zuletzt hier, als Gast der spanischen Königsburg.

Das Inventar seines Nachlasses nennt noch folgende nach Madrider Tizians von ihm verfertigte Kopien:

Die Venus mit dem Spiegel.

Die Bildnisse Carl V und der Kaiserin Isabella von Portugal, zweimal, das einemal auf einem Bild vereinigt. Hier waren sie in schwarzer Hoftracht dargestellt, die Hände ruhend auf einem Tisch mit rother Decke, ein Brevier haltend; zwischen ihnen stand eine Uhr. Diess verlorengegangene Bild Tizians stammte aus Yuste, kam von da in den Prado und befand sich zu Rubens Zeit im Schlafzimmer des Königs im Erdgeschoss.

Das Bildniss des Königs Ferdinand in voller Rüstung, die Rechte auf dem Helm (Prado 499)

Alphons von Ferrara mit dem grossen Hund (Prado 452). Beide damals in der Südgallerie.

Das verlorene Bildniss des Herzogs Francesco Sforza von 1534 in ganzer Figur, voller Rüstung, und mit dem Kommandostab; zur Zeit Philipp II im Schatzhaus, damals im „Gang über dem Ordensrath“.

Der Hofzwerg in rothem Damastkleid mit dem Spiess in der Rechten und der rothen, hermelinbesetzten Mütze in der Linken; ebenfalls verschollen.

Ausserdem werden noch angeführt sechs Bilder, die nicht gut zu bestimmen sind: Ein gewisser grosser Mann mit dem

[1]) Michel, Histoire de la vie de Rubens. Bruxelles 1771. 167.

Hut (oder Hund?); vier venezianische Buhlerinnen; das Gemälde einer Braut[1]).

Dagegen hat Rubens, der klassische Maler der Jesuitendevotion, in dem erzkatholischen Spanien weder für den König noch für eine Kirche christliche Bilder gemalt; nur jene zwei für Leganés und Cárdenas sind bekannt. Erst später sandte er dem Hospital seiner Nation in Madrid ein vorzügliches Werk, das ganz von seiner Hand war. Es ist die Marter des heil. Andreas und befindet sich noch in der neuerbauten Kapelle jenes Hospitals. Wenn er in der Wahl heiliger Bilder dem Zug seines Herzens folgte, ergriff er gern Stoffe, wo physische Qual oder schmachtende Wollust mit mystischer Verzücktheit sich mischte. Als er am Abend seines Lebens für das ihm als Schauplatz der Kindheit werthe heilige Köln ein eigenhändiges, mit besondrer Liebe gearbeitetes Werk stiften wollte, ersann er ein Gemälde, das man als den Triumph des Grässlichen bezeichnen kann. So malte er für Madrid den Apostel wie er, nachdem er zwei Tage lang, umgeben von seinen Getreuen, am Kreuze gehangen, auf Befehl des Proconsuls losgebunden werden soll, aber auf sein Gebet von einem himmlischen Glanz verhüllt und der Umgebung entrückt seinen Geist aufgiebt. Wenig Bilder giebt es, die so geistreich gemalt sind: das himmlische Licht kämpft mit dem irdischen Dunkel wie mit einem ungestüm bewegten Meer.

Nur *ein* Gemälde ist bekannt, das ihm eine spanische Scenerie eingegeben hat; es ist zugleich eine Erinnerung an sein Zusammensein mit Velazquez, der ihn auf dem Ausflug nach dem Escorial begleitete. Bei dieser Gelegenheit erklommen sie einen Gipfel der unwirthlichen Sierra, welche das Kloster Philipp II beherrscht. Von der Höhe der *Sierra tocada* (so genannt von ihrer beständigen Verschleierung in Wolken), dem schneebedeckten Gipfel der Sierra S. Juan en Malagon, nahm er eine Skizze des Escorial auf, der hier in der Tiefe zu einem Schmuckkästchen verkleinert erscheint, „mit dem Dorf und der Allee, Fresneda mit den beiden Teichen, der Strasse nach Madrid, das am Horizont auftaucht“. „Das Gebirge, schreibt er im April 1640 an B. Gerbier, ist sehr hoch und steil, und schwer herauf wie herunter zu kommen; wir sahen die Wolken tief unter uns,

[1]) Vielleicht: Una Veneciana vestida de raso blanco con bordaduras de oro, en la mano derecha un abentador de palma y una punta de una hoja verde en los pechos. Inventar von 1636. Pieza en que S. M. negocia en el cuarto bajo de verano.

während der Himmel über uns klar und heiter war. Oben ist ein grosses Holzkreuz, das man von Madrid leicht erkennt, und eine kleine Kirche Sankt Johann, wo ein Eremit lebt, der hier mit seinem Esel zu sehen ist. Seitwärts ist ein Thurm und Haus, wo der König öfters hinging wenn er jagte. Viel Rothwild kam uns vor."

Nach dieser Skizze wurden später mehrere Gemälde gemacht, eins, nach Rubens selbst von einem sehr gewöhnlichen Maler, Peter Verhulst, sah Edward Norgate. Letzterer schilderte es Carl I so lebhaft, dass dieser den Wunsch nach seinem Besitz aussprach. Rubens, obwol er es nicht für würdig erklärte, unter den Wundern des königlichen Cabinets zu erscheinen, liess es unter seiner Leitung von dem Landschafter vollenden. Diess ist vielleicht das beim Earl of Radnor in Longford Castle befindliche sehr grosse Exemplar. Ein andres fand sich im Nachlass; auch die Dresdener Galerie besitzt eins.

Rubens Einfluss auf Velazquez.

Von Pacheco hören wir, dass Rubens, der auf seiner ersten Reise eine so grundschlechte Meinung von den spanischen Malern erhalten hatte, diesmal in seinem Schwiegersohn einen wenigstens kennen lernte, an dessen Person nicht nur, sondern auch an dessen Arbeiten er Geschmack fand. „Er äusserte sich sehr günstig über seine Bilder wegen seiner Bescheidenheit", so drückt er sich etwas seltsam aus, als sei die Bescheidenheit eine Mitursache wenigstens des gezollten Beifalls. Nach der Ueberlieferung des Hofs freilich sollte Rubens, laut dem spätern Zeugniss des Gaspar de Fuensalida, ihn anerkannt haben als das was er immer galt im Palast: „den grössten Maler den es giebt und gegeben hat in Europa"[1]. Sein Name wird in Rubens Briefen nicht genannt, aber wir haben deutliche Winke über ihre Beziehungen in jenem Stich von Pontius (S. 214) und in den umfangreichen Bestellungen in Antwerpen, die nicht ohne Velazquez Mitwirkung erfolgt sein können.

Ich habe die Daten über Rubens zweiten Besuch in Madrid zusammengestellt, um den Leser in Stand zu setzen, sich von

[1]) Dixo — que siempre le a conocido en palacio con nombre del mayor pintor que ay ni auido en Europa y que asi lo confesó Rubens, vn gran pintor Flamenco quando vino a esta corte. Revista Europea 1874. II. 275.

dem Eindruck, den er auf Velazquez gemacht haben kann, eine Vorstellung zu bilden. Man hat neuerdings aus dieser Begegnung einen wichtigen Wendepunkt in seiner Manier abgeleitet, ja den eigentlichen Velazquezstil auf die Lehren und die Nachahmung des Rubens zurückgeführt, und es wäre nichts erstaunliches, wenn er demnächst in Catalogen geradezu bezeichnet würde als „Schüler des Herrera, Pacheco und Rubens“. Da es unsere Ueberzeugung ist, dass Velazquez das was sein Verdienst als Maler begründet, nur sich selbst zu verdanken hat, so ist es für die Biographie von Wichtigkeit, sich hierüber zu verständigen.

Schon Layard (Quarterly Review 1872, October) fand in dem angeblich damals gemalten Bildniss Philipp IV (Prado 1071) eine auf Rubens Rath erfolgte Veränderung der Malweise; besonders in den wärmeren und durchsichtigen Fleischtinten, wenn auch ohne jenes Glanz.

Jean Rousseau in seinen *Peintres flamands en Espagne* hat das Museum zu Madrid den Eindruck gegeben von einem Unterschied zwischen den Gemälden vor und nach dem Rubens'schen Besuch. Offenbar datiren, sagt er, von Rubens seine schönsten Eigenschaften: die bezaubernde und ritterliche Freiheit der Ausführung, die bewunderungswürdige Geschmeidigkeit seiner Tinten, die köstliche Frische und das Licht, welches sie unter allen Meistern der Welt auszeichnet; der strenge Pacheco habe ihn nichts derart lehren können. — Warum muss es ihn denn Jemand gelehrt haben? Um ihn das Licht im sonnverbrannten Spanien sehen zu lassen, musste also der Mann aus dem nebligen Niederland kommen.

Auch Spanier haben sich diese Hypothese gefallen lassen. Villaamil in seinem mehrerwähnten Buch (S. 141) glaubt, „der Einfluss sei klar bewiesen durch das Gemälde, welches er an der Seite des Rubens zu malen begann und endete; ein Gemälde, das sowohl durch Gegenstand wie Anordnung, Natürlichkeit, Kraft des Lichts und Stärke des Ausdrucks, der Farbe und Zeichnung eine neue Aera im Stil des Velazquez bezeichne, und sehr an die Macht der glühenden Farben des flämischen Malers erinnere: die Borrachos.“

Diess war natürlich den Panegyristen Wasser auf die Mühle: „Die nützlichste Unterweisung war das Arbeiten vor seinen Augen, dem Neophyten (!) die Proceduren zu zeigen, durch welche er den unvergleichlichen Glanz erreichte. . . . Die Borrachos offenbaren

die Umwandlung (*transformation*), welche sein Urheber durchmachte, sie scheinen an vielen Stellen (hat der Verfasser sie gesehn?) die glühenden Töne wiederzustrahlen, welche unter dem Pinsel des Antwerpener Meisters hervorbrachen."

Dass um diese Zeit in seinem Stil eine Veränderung vorging, ist richtig; man wusste längst, dass die Grenzscheide zwischen der ersten und zweiten Manier um das Jahr 1630 fällt. Die frühesten Bilder erscheinen neben denen des Rubens und neben seinen eigenen spätern hart, nüchtern, dunkel in den Schatten; die bald folgenden in allverbreitetem Licht, malerisch in Umriss und Rundung. Allein unmittelbar an den Besuch des Rubens schloss sich ja die Reise nach Italien, und das erste Bild, welches nach den neuen Grundsätzen gemalt ist, der Vulcan, kam aus Rom. Inzwischen war er in Venedig gewesen, hatte in Tizian und Tintoretto, wie er sagte, das „Gute und Schöne" gefunden. Hält man also die Wandlung nicht hinreichend erklärt durch das innere Reifen seines Anschauungsvermögens in den herrlichsten jugendlichen Mannesjahren und unter dem Segen der Freiheit Italiens, nun so hätte man diess wolbezeugte Studium, diese Verehrung der Venezianer. Hier fand er die Modellirung des Nackten in vollem Licht, hier den unverschmolzenen Strich, kurz den malerischen Stil in unerreichten Mustern, die auch die Muster des Rubens gewesen waren.

Man beruft sich aber auf die Borrachos, die vor der Reise, unter den Augen des Rubens gemalt seien. Sie beweisen das Gegentheil. Sie sind ja noch ziemlich nach dem System der Naturalisten gearbeitet, mit den scharfen Contouren und dunklen Schatten des einseitigen Atelierlichts. Im Madrider Museum hängt der zwei Jahre später in Italien gemalte Vulcan ihnen grade gegenüber, und da kann auch ein stumpfes Auge sehn, wie die Grenzlinie beider Manieren *zwischen* beiden herläuft. Es ist allerdings schon von Mengs bemerkt worden, dass die Borrachos in einem etwas freieren Stil gemalt sind, als z. B. der Wassermann von Sevilla; aber ein solcher Fortgang von Befangenheit zu Leichtigkeit erklärt sich durch ein dazwischenliegendes Jahrzehnt. Hätte Velazquez etwas von Rubens annehmen wollen, so war es die Behandlung der Schatten, wo sein Verfahren damals wirklich mangelhaft war. Er bediente sich des pastosen Auftrags und des Bolus der Caracci, wodurch die dunklen Seiten seiner frühern Bilder gelitten haben. Dass er mit der durchsichtigen Braununtertuschung des Niederländers den Schatten

Klarheit und Reflexlicht verleihen konnte, das hätte ihm als Maler vor allen Dingen einleuchten müssen.

So bliebe nur der Gegenstand! Man könnte zwar sagen, dass Bacchus und sein bocksfüssiger Anhang nicht von Rubens entdeckt worden sind, dass letzterer seit mehr als einem Jahrhundert in der sogenannten Berrugueteornamentik sogar an christlichen Altären sein Wesen getrieben hatte; dass ein Hauptelement des Rubens'schen Bacchanals, das lascive fehlt. Allein es mag sein, der Schwarm von Fabelwesen, mit dem er die königlichen Schlösser überschwemmte, kann Velazquez gereizt haben, sich auch in diesen Stoffen einmal zu versuchen; in der That datiren die ihm als Künstler werthen Darstellungen des Nackten seit diesem Jahre. Allein das ist auch Alles. Wir denken uns, er habe diese flämisch-welschen Götter, Halbgötter und Ungeheuer mit ähnlichem Humor betrachtet, wie etwa Rembrandt, als er seinen Ganymed erfand. Er wollte zeigen wie er sich ein solches Gelage vorstellte. Man sehe neben dem lustigen Getümmel des flämischen Komus das schwere Phlegma und den trivialen Cynismus dieser castilischen Bacchusbrüder; ihre stupende Individualisirung neben jenen Atelierfiguren, stereotyp wie Abgüsse!

Wenn man aber den spätern Velazquezstil von Rubens herleiten will, so vergisst man die Regel der alten Schulphilosophen: *qui bene distinguit, bene docet.* Wer sich das Schauspiel einer starken Kontrastwirkung zwischen Coloristen verschaffen will, der muss beide nebeneinander sehn. Die Factur des Rubens ist frei und die des Velazquez ist frei, aber die Freiheit beider hat nicht die mindeste Verwandtschaft. Der Ton des Rubens ist hell und der des Velazquez ist hell, aber dieser ist der kühle Silberton des allverbreiteten Tageslichts mit möglichster Zurückstellung der Farbe, jener ein harmonischer Farbenlärm, mittelst gesättigtster, lichtgetränkter Tinten und durchleuchteter Schatten; dort hervorgebracht mit der grössten Einfachheit, hier mit Verschwendung der Mittel. Kurz, wir wundern uns vielmehr, dass er sich so völlig frei gehalten von dem übermächtigen Einfluss dieses Künstlers, dem sonst die ganze Schule von Madrid mehr oder weniger nachgegeben hat.

Es liegt hier also wieder ein Fall der Sucht nach Einflüssen vor. Nicht weil man auf rätselhafte, erklärungsbedürftige Thatsachen trifft, forscht man nach Ursachen und Berührungen; nein, weil man von einer Begegnung liest, folgert man

einen Einfluss und sucht nun dessen Wirkungen um jeden Preis herauszuklauben.

Versuchen wir uns das Verhältniss beider Männer nach der Wahrscheinlichkeit zu vergegenwärtigen!

Gewiss das Auftreten dieses ungewöhnlichen Mannes in Madrid konnte nicht verfehlen den Hofmaler aufzuregen. Bisher war er der Erste dort gewesen. Vor vier Jahren hatte der Minister erklärt, nur er dürfe fortan Seine Majestät malen. Jetzt sah er sich zeitweise diess sein Privileg entzogen; er war gleichsam suspendirt. Der Fremde hatte sein Zelt im Palast aufgeschlagen. Die Majestäten und Hoheiten kamen ihm zu sitzen, die allerhöchsten Atelierbesuche waren auf ihn übergangen. Der Ugier de Cámara war nur der Cicerone des Malerdiplomaten, des Vertrauten im Rathe der Staatsmänner.

Auch für einen nichts weniger als neidisch und niedrig denkenden Character war das eine Prüfung. Auf Männer die nicht mehr jung und elastisch waren, haben ähnliche Erlebnisse eine vernichtende Wirkung geübt. Claudio Coello wurde durch die Ankunft des Luca Giordano so erschüttert, dass er die Verdunkelung seines Sterns nicht überlebte. Antonio del Castillo, als er in Sevilla die Werke seines früheren Kameraden Murillo sah, rief: *Ya murió Castillo!* (Ihr könnt mich begraben!); und er war Prophet. Als Velazquez drei Jahre später aus Italien zurückkehrend, dem König seine Aufwartung machte, hat er ihm sehr gedankt, dass er sich inzwischen von keinem andern Maler habe aufnehmen lassen [1]).

Göthe sagt, gegen grosse Vorzüge giebt es kein andres Rettungsmittel als Liebe. Ein Jüngling, der noch nichts ist, könnte sich wol glücklich geschätzt haben, Rubens vorläufig als Farbenreiber zu dienen. Ein Künstler, bisher durch untergeordnete Umgebung im Wachsthum gehemmt, entschliesst sich noch einmal von vorn anzufangen, wie Murillo, als er von van Dyck hörte. Velazquez war wenig älter als Murillo, da dieser Pedro de Moya traf und sich vornahm umzulernen, und Rubens stand auf der Mittagshöhe seines Ruhms.

Allein Velazquez gehörte zu den glücklichen, einfach und bestimmt angelegten Naturen, die von Anfang ihrer selbst und zielbewusst ihren Lebensweg gehn; er hatte die Malerei, die für ihn passte, bald erkannt, sich Mittel und Wege selbst erdacht,

[1]) Pacheco, Arte de la pintura I, 139 agradeciéndole mucho etc.

auch bereits dafür eine Lanze gebrochen und weit Erfahrenere aus dem Feld geschlagen. Noch viel blieb ihm übrig zu sehen, zu lernen und vielleicht zu bewundern. Aber er wird nicht alles zu machen wünschen, was er bewundert, er ist überhaupt ein Mann der nicht wünscht, sondern will.

Und nun sollte es scheinen, als ob er doch von Rubens Erscheinung nicht so geblendet zu sein brauchte, wie man als selbstverständlich annimmt.

Zunächst brachte Rubens ihm keine Ueberraschung. Wir nannten die Werke, welche Madrid schon von ihm besass. Das Reiterbildniss Lerma's hat er schwerlich in seinen späteren Porträts übertroffen. Diese Stücke wogen die acht Bilder die er jetzt mitbrachte, wohl mehr als auf.

Rubens hat sich ferner von seiner glänzenden Seite, dem *fuego y sublimidad de la invencion*, wie die Spanier sagten, dort gar nicht gezeigt. Seine fünfundzwanzig Kopien nach Tizian mochten ihnen imponiren als Leistung nordischer Arbeitskraft; ein Künstler musste sich fragen, warum er statt Uebersetzungen aus dem italienischen ins flämische zu machen, nicht lieber durch Leben und Natur, Land und Leute sich zu Originalgedichten inspiriren lasse.

Dann aber begegnete er ihm auch auf seinem eigensten Felde der Bildnissmalerei. Nichts lehrreicheres giebt es als die Vergleichung von Arbeiten verschiedener Meister nach derselben Person und aus derselben Zeit. Wenn man die Bildnisse des Rubens und Velazquez von Personen des spanischen Hofs, Malern, Porträtisten, Kunstfreunden vorlegt in Photographien, Stichen, so ist der Ausspruch immer: Hier ist die Natur und das Leben *sans phrase*; dort die Manier. Auch Leben freilich, aber das Leben des Malers, sein Geist.

Man nehme diese Isabella von Bourbon. Die edle Tochter Heinrich IV war nicht gerade eine Schönheit. Unter einer hohen breiten Stirn zwei grosse, ernste, kalte Augen, ein Zug von verfehltem Lebensglück und Langeweile, der stille Verdruss einer glänzenden Gefangenschaft. Das Untergesicht etwas kurz zusammengedrückt, ein wenig hängende Unterlippe, die Wangen unten anschwellend. So zeigt sie Velazquez. In der Paraphrase dieses Textes bei Rubens wird daraus eine freundliche, von Gesundheit und Glück strahlende Schöne mit junonischen, von geselligem Behagen wie trunkenen Augen und dem ihm geläufigen etwas spitz zurückweichenden Oval.

Oder der neunzehnjährige Cardinalinfant. Velazquez hat ihn um diese Zeit als Jäger, Rubens in Cardinalstracht mit dem Brevier dargestellt. Dort ein bleicher, etwas blutleerer, aufgeschosster Jüngling von strammer Haltung, aus dessen vom Fieber ermatteten Augen jedoch klarer Verstand spricht, die Keime der tüchtigen Eigenschaften, die später so überraschend hervortraten. Und nun sehe man den Rubensschen Cardinal mit dem gebeugten Nacken, den sinnlich vorquellenden Augen, hinter denen kein Gedanke liegt, dem dicken, weichen Mund: das Bild eines schlaffen Genussmenschen.

Der König selbst ist zwar wiederkennbar an den constanten Zügen, aber die Ecken der bei ihm so auffallenden Familienmaske sind verflacht, die Blässe des sinkenden Geschlechts, die mit ihm gleichsam verwachsene steife Grandeza, der kalte, verschlossene, phlegmatische Stolz, wo ist er geblieben in diesem frischen obwol etwas indolenten Lebemann?

Velazquez hat seine Menschen im Aeussern und Innern durchstudirt, ihre Erscheinung aufgefasst nach jener individuellen Gesetzmässigkeit, die selbst dem Missgeformten etwas Nothwendiges verleiht: Temperament, *tonus* der Nerven, Mischung der Säfte ihnen abgesehen, die eigenartige spanische *morgue* darüber gelegt. Bei ihm fühlt man sich vor einer Realität, vor Menschen einer uns neuen Art, wenn auch vielleicht nicht sympathisch, doch anreizend, sie zu deuten. In Rubens vermisst man diese Achtung vor der Besonderheit: er passt die Züge, je nachdem verschönernd oder herabziehend, dem seine Phantasie beherrschenden Formentypus an; er ertheilt ihnen dieselbe physische Constitution, denselben Ausdruck sinnlichen Wohlbefindens und gutmüthiger Offenheit. Man sagt, ein schöner Rubens, und sagt damit alles. Wir sollten denken, diese Bildnisse brauchte Velazquez nicht zu fürchten, kaum zu studiren. Was er schätzte war *Verdad, no pintura*. Hier sah er nur *pintura*, eine blendende, berauschende freilich, aber wie man damals sagte, eine Malerei *de pratica*. Eine Kunst, die in allen Stücken auf die stärksten Wirkungen aus war, immer etwas die Grenzen der natürlichen Wahrheit überschreitend, in Farbe, Licht, Charakter und Mimik. Der Spanier wird sie betrachtet haben, etwa wie der Geschichtschreiber einen historischen Roman. Dieser wird vielleicht höflich sagen: So etwas könnte ich nicht machen; und bescheiden verschweigen, dass er so etwas nicht machen wollte, wenn er es könnte. Ungefähr so scheint sich Velazquez geäussert zu haben; denn Pa-

checo erzählt, dass Rubens seine Bescheidenheit gefiel. Diese Tugend ist eine der weniger geschätzten; doch sollen auch grosse Männer zuweilen bescheiden gewesen sein, Condivi nennt sogar Michelangelo *modestissimo*. Wahrscheinlich weil sie, auch wenn sie sich beschieden haben Fachmänner zu sein, doch immer etwas über ihr Fach hinaussehn und daher andere Grössenmassstäbe kennen, als die in ihr Fach eingeengten, denen die gütige Natur aber zum Ersatz Selbstgefühl gegeben hat:

Whatever nature has in worth denied,
it gives in large recruits of needful pride. (Pope.)

Dieses Bewusstsein höherer Maassstäbe äussert sich gern in einem Anflug von Humor und Ironie, die ja der Form nach Bescheidenheit ist. Der Beschränktheit fehlt diess attische Salz: sie ist immer pathetisch und voll von Gefühl ihrer Wichtigkeit, auch wenn sie Kleinigkeiten treibt.

Der wirkliche Einfluss des Rubens scheint sich also auf das zu beschränken, was auch die alten Biographen angegeben haben. Seine Unterhaltung fachte den alten Wunsch neu an, Italien zu sehen, seine eifrige Copierthätigkeit befestigte die Ueberzeugung, dass er die venezianische Kunst an der Quelle studiren müsse: der König erkannte seine Gründe an, er gewährte den Urlaub.

Doch nein, es giebt ja noch eine andere Art von Einfluss als diejenige, deren Constatirung man jetzt als Hauptaufgabe einer Künstlergeschichte betrachtet. Das sind jene Begegnungen, wo man durch eine grosse Persönlichkeit gezwungen wird, sich ihrer zu erwehren, wo das Gefühl der Fremdartigkeit den Instinkt der Eigenartigkeit weckt, und da wo andere sich selbst verlieren, den Muth eigenen Wegs und eigener Ueberzeugung fasst. Das war der Fall des Velazquez.

Vielleicht gerade weil beide so verschieden waren, in Begabung und Naturgefühl, wie in Temperament und Moral der Kunst, haben sie Gefallen aneinander gefunden und, wie Pacheco versichert, Freundschaft geschlossen. Velazquez als künstlerischem Leiter bei der Ausstattung der königlichen Häuser konnte es nur freuen, mit solchem Material zu arbeiten, wie das, welches man von Rubens erhielt. Neid war dem Charakter beider fremd, einen Zusammenstoss im „Kampf um den Raum“ gab es für sie im Grunde nicht.

Velazquez war eigentlich ein Maler ohne Publicum, da er nur für Philipp IV malte. Er war somit, wie es scheint, sehr abhängig; auf der andern Seite aber auch wieder frei vom Dienst

der Menge, der oft dem Künstler verhängnissvoller wird als Fürstendienst: Denn er konnte leicht dem Monarchen für Unternehmungen die ihm nicht passten, andere als empfehlenswerth erscheinen lassen; und ebenso leicht auf das was er um der Kunst willen gern gemacht hätte, dessen Interesse lenken. So kam er nicht in die Lage Dinge zu malen, die von ehrlich gründlichen Naturstudien ablenkten, noch in Versuchung, dem Gewinn zu lieb mit seinem Künstlergewissen zu transigiren.

Der Beweis liegt in seinen Werken. Kaum kommen Arbeiten vor, die ihn nicht irgendwie als Kunstproblem interessirt haben, stets schöpft er die Darstellung aus dem Gegenstand, der ihm nie bloss Gelegenheit ist, seine glänzenden Mittel zu entfalten. Er war eine stolze, phlegmatische Natur, vom Temperament des Empirikers, ein „Experimentalmaler". Ein Edelmann, dem es nicht einfällt dem Betrachter entgegenzukommen, oder gar ihn zu bestechen; er stösst ihn eher ab, in seinen feinsten Sachen ist er kaum verstanden worden.

Rubens gehörte zu denen, die, wie in Italien Bernini, ihrem Zeitalter das Gepräge geben. Eine grosse Natur, die strebt zu herrschen wohin sie kommt. Von Paris, London, Madrid, Genua konnte er sprechen wie Cäsar. Wer aber seine Zeit beherrschen will, muss mit ihr Fühlung haben, er wird in Wechselbeziehung zu ihr treten, wie könnte er sonst ein Anziehungspunkt werden. Da ist es wichtig, in welche Zeit er kommt, und an welche Tendenzen der Zeit er sich wendet. Man muss Hof und Adel des siebzehnten Jahrhunderts kennen, um seine Malerei zu verstehen[1]).

Das Herz Philipp IV hatte er ganz gewonnen. Der gekrönte Wüstling, dessen Leben zwischen galanten Abenteuern, wochenlangen Festen, wilden Jagden und frommen Ceremonien wechselte, scheint in seinen Schöpfungen einen poetischen Wiederschein des eigenen Daseins gefunden zu haben. Wie ein moderner Prinz (*the snob royal*) entdeckte er vielleicht mit den fortschreitenden Jahren das Geheimniss weiblicher Schönheit in den drei F (*fair*, *fat*, *forty*) flämischer „Fleischklumpen". Er liess ihm nun keine Ruhe mehr mit Aufträgen, und auch jene freien Darstellungen, die Rubens für sich behielt, wanderten aus seinem Nachlass nach Madrid, dessen Museum für diese Seite des Meisters wichtig ist.

[1]) Quand on veut éviter d'être charlatan, il faut fuir les tréteaux; car, si l'on y monte, on est bien forcé d'être charlatan; sans quoi, l'assemblée vous jette des pierres. Chamfort, maximes et pensées.

Die Borrachos.

Während dieses ersten Aktes seines Lebens am Hofe wird der Maler des Königs sich ganz dem Bildniss gewidmet haben. Kirchenbilder, Sittenbilder wurden bei Seite gesetzt. Durch das Bildniss hatte er seine Stellung gewonnen, er musste darauf bedacht sein, sie durch Vervollkommnung in diesem Fach zu erhalten, denn nirgends langweilt man sich schneller als am Hof. Aber am Schluss dieses ersten Lustrums nahm er die alten Studien wieder auf, und zwar für ein ihm neues Fach, eine „Mythologie" oder Fabel. Es ist ein ländliches Bacchusfest, wo der jugendliche Gott, zwischen zweien seines Gefolges auf der Tonne thronend, einen engen Kreis alter Zechbrüder traktirt und bekränzt [1]).

Ueber die Entstehungszeit dieses Gemäldes geben die Aktenstücke des Palastarchivs Auskunft. Am 18. September 1628 hatte der König, der ihm wenigstens die Honorare für die Gemälde schuldig geblieben war, eine Zulage gewährt. Sie bestand in der „Tagesration der Kammerbarbiere, nebst den sonstigen Vergünstigungen" (*emolumentos*) und betrug zwölf Realen täglich; dazu kam ein jährlicher Anzug für neunzig Dukaten. Der Maler hatte hierauf in Betreff jener Rückstände quittirt und zugleich im Voraus in Betreff der Bildnisse, die ihm der König in Zukunft aufgeben werde [2]).

Nun aber erhält er zehn Monate später (22. Juli 1629) auf einmal 400 Dukaten in Silber, davon 300 „auf Abschlag" (*á quenta*) seiner Werke, und hundert für ein Gemälde des Bacchus, „das er für den Dienst S. M. gemacht hat" [3]). Da er sich nun kurz vorher in Betreff aller früher gelieferten Arbeiten für zufriedengestellt (*satisfecho*) erklärt hatte, so wird eine nach diesem Termin honorirte Arbeit auch nach demselben gemacht sein. Vielleicht war es diese Leistung, wodurch er dem König den Reiseurlaub

[1]) Una historia de Baco coronando á sus cofrades, heisst das Gemälde in dem unter Mitwirkung von Velazquez' Schwiegersohn aufgestellten Inventar von 1665.

[2]) Hize mrd. á Diego Velazquez, mi pintor de Cám^ra^., de que se le diese por la despensa de mi casa vna raçion cada dia en espeçie, como la que tienen los Barberos de mi Cám^ra^., en consideraçion de q^e^. se auia dado satisfecho de todo lo que se le deuia hasta aquel dia de las obras de su ofiçio q^e^. avia hecho para mi seruicio, y de todas las q^e^. adelante hiçiese.

[3]) Mitgetheilt in Villaamil El Arte en España VIII, 61 ff. Documentos inéditos 55, 398 f.

abgewann. Letzterem hatte sie ganz besonderes Vergnügen gemacht: er liess sie in seinem Sommerschlafzimmer aufhängen. Vielleicht stellte er in Aussicht, im klassischen Land mehr solcher Göttergeschichten liefern zu können. Man hat also nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthet, dass ihm unter jener Form die Reiseunterstützung gewährt wurde, die Pacheco auf gerade 400 Dukaten angiebt [1]).

Dieses Werk ist schon als Seltenheit schätzbar: das einzige Saufstück des Velazquez, man kann hinzusetzen (wenn man nur gute Bilder berücksichtigt) der spanischen Schule. Man denkt sich die Spanier in der Regel als Antipoden der Deutschen und Niederländer in diesem Punkt. Den Spaniern sei Trunkenheit noch verächtlicher als den Italienern und Franzosen. *Borracho* war einst dort ein so böses Wort wie Hahnrei und schlimmer als Narr [2]). Es gehörte zu den Beleidigungen, die, wie der Schlag ins Gesicht mit Hand, Hut oder Schnupftuch, nicht durch Zweikampf, sondern durch Todtschlag gerächt wurden. Pasquillanten fanden keinen kränkenderen Ekelnamen für den verhassten Minister [3]). Es genügte Jemanden nur einen Fall von Betrunkenheit zu beweisen, um seine Verwerfung als Zeuge zu bewirken [4]).

Allein selbst die Spanier haben jederzeit verstanden, auch dieses Laster scherzhaft zu nehmen. In der Fundgrube volksmässigen Humors, den Schelmenromanen, fehlt nicht das Trinkgelage mit äusserster Deroute. Die Andalusier, hierin weniger streng denkend (wie die Perser im Islam) werden von den Castiliern u. a. *borrachos* genannt. Die Lieder des Baltasar del Alcazar sind allerdings eine Rarität in der spanischen Lyrik, aber hinreichend zum Beleg, dass die Ader da ist [5]). Der Hof Philipp IV war auch in diesem Punkt freidenkender. Wie Königin Bessy an dem dicken Ritter Geschmack fand und selbst eine Falstaffiade veranlasste: so liest man in Briefen aus der Residenz von hohen Belustigungen, wo man Rüpel aus den *corrales* (Höfen der Comödienhäuser) in den Palast holte und

[1]) Arte de la pintura I, 136.

[2]) Hasta aquí loco estaba, ya está borracho. *Calderon, afectos de odio y amor* II.

[3]) Zuan Corner, Depesche vom 1. Juli 1632.

[4]) Mad. d'Aulnoy, Voyage en Espagne, X^e^ & XI^e^ lettre.

[5]) Arguijo's Sonett an Bacchus könnte man als Unterschrift gebrauchen: Ora te mire la festiva gente En sus convites dulce y regalado A tí, de alegres vides coronado, Baco, gran padre domador de oriente, He de cantar.



[illegible] hatte sie ganz besonderes Vergnügen gemacht, [illegible] in seinem Sommerschlafzimmer aufhängen. [illegible] in Aussicht, im klassischen Land mehr [illegible] zu können. Man hat also nicht eine Wahrscheinlichkeit vermuthet, dass ihm unter jener Form die [illegible] gewährt wurde, die Pacheco auf gerade im Gedanken angiebt [1]).

Dieses Werk ist schon als Seltenheit schätzbar: das einzige Bacchusbild des Velazquez, man kann hinzusetzen (wenn man nur gute Bilder berücksichtigt) der spanischen Schule. Man denkt sich die Spanier in der Regel als Antipoden der Deutschen und Niederländer in diesem Punkt. Den Spaniern sei Trunkenheit noch unbekannter als den Italienern und Franzosen. *Borracho* sei ihnen ein so böses Wort wie Hahnrei und schlimmer als Lügner [2]). Es gehörte zu den Beleidigungen, die, wie der Schlag ins Gesicht mit Hand, Hut oder Schnupftuch, nicht durch Zweikampf, sondern durch Todtschlag gerächt wurden. Pasquillanten fanden keinen schlimmeren Ekelnamen für den verhassten Minister [3]). Es genügte Jemanden nur einen Fall von Betrunkenheit nachzuweisen, um seine Verwerfung als Zeuge zu bewirken [4]).

Aber selbst die Spanier haben jederzeit verstanden, auch diese Dinge scherzhaft zu nehmen. In der Fundgrube volksthümlichen Humors, den Schelmenromanen, fehlt nicht das Trinkgelage mit äusserster Deroute. Die Andalusier, hierin weniger streng katholisch (wie die Perser im Islam) werden von den Castilianern z. B. *borrachos* genannt. Die Lieder des Baltasar del Alcazar sind allerdings eine Rarität in der spanischen Lyrik, aber ausreichend zum Beleg, dass die Ader da ist [5]). Der Hof Philipps IV war auch in diesem Punkt freidenkender. Wie Königin Bess an dem dicken Ritter Geschmack fand und selbst eine Falstaffiade veranlasste: so liest man in Briefen aus der Residenz von hohen Belustigungen, wo man Rüpel aus den Patios (Höfen der Comödienhäuser) in den Palast holte und

1) Arte de la pintura I, 136.

2) [illegible], ya está borracho. *Calderon, afectos de odio y amor* II.

3) [illegible], Depesche vom 1. Juli 1632.

4) Mad. d'Aulnoy, Voyage en Espagne, Xe & XIe lettre.

5) Alcazar's Sonett an Bacchus könnte man als Unterschrift gebrauchen: Ora [illegible] En sus convites dulce y regalado A tí, de alegres vides coronado, Baco, gran padre domador de oriente, He de cantar.



„Bacchus“ oder „Die Trinker“.

zum Ergötzen der Damen betrunken machte. Tirso der Komödiendichter in der Kutte lässt durch seinen Carrasco die Toledaner auffordern, statt dem h. Rochus Sankt Noah Feste zu feiern:

que en tal tierra el ser borracho
es calidad, no es locura (La Villana de la Sagra I, 11).

Leonardo lud sich zuweilen Bauern ein, liess sie sich betrinken und erzählte ihnen spasshafte Geschichten, dann eilte er ins Nebenzimmer, ihre Grimassen zu skizziren. Velazquez hatte das vielleicht gelesen, er fischte sich Männer aus dem Volke auf, wie sie bis dahin noch nicht auf der Leinwand gesehen worden waren und brachte sie in die für ein Bacchusstück geeignete Situation und Stimmung. Die Gesellschaft ist ziemlich bunt: ein Soldat, ein Dudelsackpfeifer, ein Bettler und einige schwer definirbare Senioren. Sind es Lastträger (*mozos de cordel*), oder Küfer, oder abgedankte Lanzknechte, aus denen Landstreicher geworden sind, — wie umgekehrt die Armee sich aus Landstreichern rekrutirte? Oder die „Blüthe der Tuna", das eisgraue Laster? Vielleicht aber sind es nach des Malers Meinung nur arme alte Bauern, Söhne der Sierra, von ehernen Knochen, unter harter Arbeit und rauhen Stössen des Lebenswinds verwettert, zwei Menschenalter lang geröstet von trockner Sommersonnengluth und gepeitscht von eisigen Stürmen. Diese sind es, welchen die Sendung des fremden Gottes gilt, nicht müssigen Schwelgern. Dem Tagelöhner bringt er einen Lichtstrahl in sein dunkles Dasein, „Freiheit im Reich der Träume", dieser Wohlthäter der Menschheit.

Dieser Wohlthäter ist, wenn man bloss das Bild hier fragte, ein junger Lebemann, der von seiner guten Gesellschaft gelangweilt, ein Bedürfniss der Herablassung empfindet und einen neuen Sport entdeckt in dem Jubel des *Deus nobis haec otia fecit* dieses zusammengekehrten Häufleins armer Teufel — ihrem breiten Lachen, grotesken Geberden und dem aufgewühlten Schlamm ihres Rothwälsch. „Ich war (denn Prinz Heinz' Schilderung passt darauf wie gegossen) mit drei bis vier Ochsenköpfen zwischen drei bis vier Oxhöften. Ich habe den allertiefsten Ton der Leutseligkeit angeschlagen. Ja Mensch, ich habe mit einer Rotte von Küfern Brüderschaft gemacht, und kann sie alle bei ihrem Taufnamen nennen". Der umgestürzte Becher am Boden entglitt wahrscheinlich dem knienden Soldaten, der eben für sein Probestück bekränzt wird[1]. Nachdem wird der Toast getrunken werden, für

[1]) Guzman de Alfarache (I, 2, 5) beschreibt ein solches Gelage von Cofrades

den Gläser und Schalen bereits erhoben sind. Der Mann mit dem Dudelsack wird den Tusch blasen. Der erste der alten Adepten grinst, mit noch unversehrt schimmerndem Gebiss, in der Wonne des vor ihm aufglänzenden Spiegels der vollen Schale, im Vorgenuss des höchsten Moments des Ordensfestes. Zugleich leiht er dankbar das Ohr dem Spass seines Altersgenossen, der ihm die Hand auf die Schulter legt. Der Spass scheint auf unsre Kosten gemacht, und wenn wir ihn hörten, wir würden ihn kaum wiedererzählen. Der dritte, im Profil, erwartet, den Kelch erhoben, mit dem vergnügten Blick einer treuen Dogge zum Chef aufsehend, das Zeichen zum *brindis*.

Wir gemüthlichen Germanen haben Maler von Volksstücken, bei denen fast in jedem Bild Jeder lacht oder lächelt: der Spanier hat fast nur diess einzigemal Lachen gemalt; aber wo ist je das Lachen übermüthiger Weinlaune in den Linien und Furchen eines alten Kopfs mit so wenig Verlust und Verzerrung aufgefangen, gemalt worden[1]. Wilkie sass oft stundenlang vor diesem Bilde, das er allen andern des Meisters vorzog. Endlich, ermüdet, erhob er sich mit einem Seufzer (*ouf!*).

Dieser Bacchus eröffnet den seltsamen Olymp unsres Malers. Andre haben in solchen Stoffen das Allgemeine und Conventionelle schwer vermieden, bei ihm bricht das spanische Wesen gerade hier am dreistesten durch. Nach der Methode des Cervantes nimmt er den Mythus beim Wort. Er fragt sich: was würde es wol für eine Scene geben, wenn der junge Gott auf seinen Siegeszügen einmal in unsern Thälern ankäme? Was für Gläubige würden sich um ihn schaaren? Wie wird er aussehn, dem in Gesellschaft von Winzern und Winzerinnen am wolsten ist, der sich am einsamen Meeresstrand seine Frau aufliest? Wenn andre sich in fremde Phantasie- und Glaubenswelt hineinstudiren und deren Zustände nachfühlen, so ist dem Spanier sein Land die Welt, und nur das gewinnt Recht zu existiren, was sich völlig naturalisirt.

In jenem Jahrhundert wurde diese Scene sonst viel gelehrter dargestellt. Aber wer vermag heute noch etwas zu machen aus

de Baco, pilotos de Guadalcanal y Coca, bei dem ein vasillo de plata umgeht. Der picaro findet es, nachdem alle abgefallen sind, auf der Erde.

[1] No Teniers or Hogarth ever came up to the waggish wassail of his drunkards. R. Ford, Penny Cyclopaedia, Art. Velazquez. — The success of the artist in seizing a laugh and fixing it on the canvass, without converting it into a grimace, is an unparalleled triumph of skill. Curtis 18.

dem faden Bacchanal des Cavalier Massimo mit seinen reizlosen neapolitanischen Tänzerinnen im Madrider Museum, oder aus den Schemen des Nicolaus Poussin in ihrem Basreliefmarsch. Obwol dieser gelegentlich einen trunkenen Silen gemalt hat, der dem Ribera'schen die Palme der Gemeinheit streitig macht[1]). Neuerdings hat man Bacchanale gemalt, die archäologischen Dissertationen an Erudition gleichkommen: wir erinnern uns eines gesehen zu haben, wo sich die Melancholiker eines vornehmen Irrenhauses ein Fest zu geben schienen. Aber Scenen, die den Menschen in Zusammenhang mit seinem materiellen Boden und dessen Gaben zeigen, mit dem „Erdgeist", wie der alte Vilmar sagte, können nicht genug Lokalgeschmack haben. Besonders dürfen wir ihn beglückwünschen, dass er uns mit jenen bocksbeinigen Scheusalen verschont hat, die sich seit der Renaissance wie ein Schwarm apokalyptischen Ungeziefers über die Gefilde der drei Künste ergossen haben. Trotzdem ist dieses Bacchanal, das manche eine Parodie genannt haben, griechischer vielleicht als der Maler selbst gewusst hat. Die Griechen haben den Werth alter Trunkenbolde stets gewürdigt. In den tanzenden Satyrn der Villa Borghese und des Lateran haben wir dieselben groben Knochen, eckigen Schädel, kleinen Augen, starken Backenknochen und kurzen Borstenhaare. Wenn die Jugend („Trunkenheit ohne Wein!") mit dem Stempel der Trunksucht widerlich ist, so liegt in der Weinseligkeit dieser Greise der tiefsinnige Humor des lachenden Philosophen. Nur ist hier alles aus dem *prestissimo* des hellenischen Komus in das *lento* spanischen Phlegmas übersetzt. Die Sprünge und Drehungen jener Satyre des Myron gleichen denen des wilden Stiers; das träge Behagen unserer Küfer dem Treiben eines Rudels Sauen in sumpfiger Waldschlucht. —

Obwol die Ceremonie unter freiem Tageshimmel vor sich geht, ist sie doch in Atelierlicht gesetzt. Sie scheinen in einer

[1]) Prado Nr. 2052. Spagnoletto ist, nach dem Datum seines berühmten Gemäldes im Museum zu Neapel, dort zwei Jahre vor dem Landsmann in Madrid auf seinen Silen gekommen. Eigentlich ist dieser Silen nicht „abscheulicher" als der griechische. Um Ribera in solchen Darstellungen zu beurtheilen, müsste man seinen grossen „Triumphzug des Bacchus" besitzen, der sich noch im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts im Schloss zu Madrid befand. Er war 12 castilische Fuss lang und $7^1/_2$ hoch. Fragmente des im Brand des Schlosses stark mitgenommenen Werks waren in Buen Retiro (1772), darunter der Kopf des lorbeerbekränzten Gottes und „drei todte Köpfe" auf einen weissgedeckten Tisch. Zwei andere Fragmente, die sogenannte Sibylle und der Bacchuspriester sind noch im Pradomuseum (1011 u. 12).

dunklen Taverne zu sitzen, die durch ein Fenster links erleuchtet wird. Das hellste Licht ist gesammelt auf die Hauptfigur, deren Hautweisse es zurückstrahlt. Damit kontrastiren die vier wettergebräunten Häupter in scharfer, wie gemeisselter Modellirung, ihre Licht einsaugenden, vertragenen, braunen und gelben Mäntel und Wämser. Endlich folgen vier Figuren im Schatten, aus dem einige helle Nasenspitzen und Stirnhöcker auftauchen.

Wer den Maler im Nackten beurtheilen will, muss sich diesen jugendlich weichen obwol robusten Bacchuskörper ansehn. Der überschneidende Arm, das vortretende Knie, der vom Reflex des rothen Mantels beleuchtete Unterschenkel, — hier muss man sagen, dass er in diesem Stück kaum noch etwas zu lernen hatte; Vertrautheit mit dem organischen Gefüge gesellt sich zur Wahrheit des Scheins, der natürlichen Zartheit einer jugendlichen Hülle, ihrer farbigen Frische und ihrem Glanz.

Die schwache Seite der Malerei sind die Schatten und die dunkeln Stoffe. Die Untermalung mit Rothbraun hat mehreren Theilen, ja ganzen Figuren in der Modellirung geschadet. Der kauernde Zapfer ist fast nur Silhouette. Die Blätter des Weinstocks sind dicke braune Massen. Auch der Hintergrund hat die Haltung verloren. Hier dürfte aber wol durch Reinigung Abhülfe geschafft werden können.

Verglichen mit späteren Historien fällt die Beengung im Raum auf. Die dicht zusammenhockenden Figuren sind stark nach vorn gedrängt, sie haben keinen Raum um sich (keine *respiracion*), weder vor, noch über, und scheinbar auch nicht hinter sich, denn der jetzige Grund wirkt wie eine blaugetünchte Wand. Man könnte fragen, ob der Vorgang nicht anfangs in einem Gewölbe gedacht sei; wirklich ist die Gebirgslandschaft nachträglich um die Figuren herumgemalt und ganz in der Art der spätern Reiterbilder.

Doch ist der Gesammteindruck durch diese Nachdunklung wenig gestört. Da die Hauptfiguren mit ihren breiten Lichtpartien in voller Kraft bestehen, so gewinnen sie sogar durch den Kontrast mit jenen gesunkenen Flächen.

Auch die Komposition ist wolerwogen. Die Rundung des engen Kreises, der strahlende nackte Gott neben den bemantelten Alten, der Schenke als Abschieber, die Gruppe des Herzutretenden mit dem Musikanten, welche die Reihe einrahmend abschliesst, der Contrapost des zurückgelehnten Begleiters mit dem vorgebeugten Knienden, und dergleichen mehr verrathen

eine Menge Ueberlegungen, die sich hinter dem Schein des Zufälligen verbergen.

Das Bild bezeichnet also einen Höhepunkt. In Kraft, Bestimmtheit und *morbidezza* der Modellirung, in Plastik der Gestalten, im Wechsel der Beleuchtungsgrade, in Ausdruck und Leben der Züge gab es eigentlich keinen Schritt darüber hinaus. Warum war das Bild also das erste und letzte seiner Art? Wäre so etwas damals in Niederland gemalt worden, so würde heute wahrscheinlich jede Galerie ihre Borrachos besitzen. Liebhaber und Kunsthändler würden geschworen haben, dieser Maler dürfe und könne nie etwas anderes malen als Bacchanalien, und er wäre damit ein reicher Mann geworden. Aber Velazquez fand an Selbstwiederholungen keinen Geschmack, auch wenn seine Stellung ihm gewinnbringende Ausnutzung seiner Erfindungen erlaubt hätte. Niemals wieder hat er eine Kneipe gemalt. Die Verehrer des Bildes mussten sich also mit Wiederholungen und Kopien zufrieden geben[1]).

Es giebt zwei Wiederholungen, die beide in mehr als einer Beziehung noch ungelöste Räthsel sind. Das eine ist das Bild im Museum zu Neapel, in der Grösse des Originals. Viele Gemäldefreunde verdanken ihm ihren einzigen, unvergesslichen Eindruck von dem unvergleichlichen Genie des spanischen Malers. Es ist in einer mir sonst nicht vorgekommenen Guachetechnik gearbeitet; die Pigmente sind in einer teigartigen Masse stückweis auf Leinwand aufgetragen, die Stücke soviel als möglich einer Farbe entsprechend, ringsum bemerkt man erhöhte Rändchen. Nicht minder merkwürdig ist, dass man selbst mit der Photographie des Originals in der Hand nichts von den Merkmalen einer Kopie entdecken kann; ja noch mehr, die hellere und echt velazquische Haltung scheint ursprünglicher als in dem nachgedunkelten Original in Madrid, dessen getrübte Theile, besonders die Landschaft, man nach dieser Wiederholung ergänzen kann. Es scheint

[1]) Das Gemälde wurde später aus dem königlichen Schlafgemach in die alte Nordgalerie versetzt und bei des Königs Tode zu dreihundert Dukaten taxirt. 1686 steigt es auf 400, 1702 nach dem Tod Carl II auf 200 Dublonen = 24000 Realen. Nach dem Brand erscheint es ohne Rahmen, hatte also vermuthlich gelitten; es kommt nach Buen Retiro, kehrt unter Carl III in den neuen Palast zurück, wo es Goya 1780 auf 40000 Realen schätzt. Letzterer hat es radirt, und Mengs Schwiegersohn Carmona in Kupfer gestochen, aber nicht in seiner guten pariser, sondern in seiner schlechten spanischen Manier; keines von beiden Blättern giebt den Charakter der Zeichnung wieder. — Grösse: $1^{65} \times 2^{25}$.

kaum denkbar, dass das merkwürdige Bild ohne Antheil des Meisters entstanden sei.

Auch das zweite Exemplar, gewöhnlich als Skizze bezeichnet, stammt aus Neapel, wo es der englische Gesandte, Lord Heytesbury, von einem Kunsthändler Simone kaufte. Es ist sogar bezeichnet und datirt, der Name steht, in zierlicher Schrift auf dem Blatt eines zerrissenen Büchleins, links an der Ecke

Diego V.. zquez f.
1634 [nicht 1624].

Man hat nun zwar gesagt, wie sollte der Maler eine Skizze bezeichnet haben, er, der kaum zwei oder drei seiner grossen Gemälde bezeichnet hat! Ist es wahrscheinlich, dass er vier Jahre zwischen dem Entwurf und der 1628 erfolgten Ausführung des Bildes verstreichen liess?

Diese Zweifel beruhen auf Unkenntniss des Gemäldes. Es ist keine Skizze [1]), sondern ein sauber vollendetes Bildchen, das an die Bassanos erinnert. Und zwar ein Bildchen, das zwar Idee und Gruppirungsschema der grossen Leinwand entlehnt, in den Einzelheiten aber als eine „gänzlich umgearbeitete Ausgabe" derselben bezeichnet werden kann. Zwei Figuren zur Linken, der Schenke mit der Vase und der Satyr, das Paar rechts, sind weggelassen, ein Mohrenknabe ist hinzugefügt; die übrigen Rollen aber sind nach anderen Modellen gearbeitet.

Die Bacchusknechte sind keine Bauern und Landstreicher mehr; sie gehören den bessern Klassen an, vielleicht dem niedern Hofgesinde. Die Figuren sind dünner, die Köpfe spitzer, Tracht und Frisur hauptstädtisch. Auch überlassen sie sich nicht jener ungebundenen Faschingsheiterkeit; ihr Gebahren schmeckt nach dem Klienten und Tellerlecker, jenem Schweif von Vetterschaft, welcher den Granden von Castilien anzuhängen pflegte. Demgemäss drängen sie sich auch nicht gemüthlich aneinander, sondern sitzen in angemessenen Zwischenräumen, wie es sich bei einem Ordenskapitel schickt.

Während die Gäste etwas befangen sind, ist der Amphitryo um so aufgeräumter; die Gesellschaft, bei der dort das Hauptvergnügen war, ist hier wol mehr das Objekt, mit dem *er* sich amüsirt. Es ist nicht der verschlemmte Thunichtgut, schon zu blasirt für ein homerisches Gelächter; nein, ein urgesunder Faun mit Voll-

[1]) Auch Waagen bemerkt: spiritedly but by no means sketchily executed. Treasures IV, 387. Grösse: 32" × 39".

mondsgesicht, feisten Curven von den Backen nach dem vollen Kinn, mit einem Grinsen, welches die Augen zusammenkneift, den Mund öffnet und eine lange Reihe Elfenbeinzähne zum Vorschein bringt. Er sitzt statt auf dem Fass auf einem Stühlchen, und ein Laubgewinde mit weissen Blüthen geht wie eine Schärpe quer über den nackten Oberkörper. Links steht eine grosse Amphora, rechts ein Fass, auf dem ein Kelchglas mit Rothwein blinkt.

Der knieende Kerl neben ihm trägt einen rundlichen Kopf mit kurzer schmaler Stirn, mongolischen Backenknochen und schielenden Augen, komisch selbst im Zustand der Nüchternheit; hier noch durch des Rausches seligen Blödsinn. Der folgende mit dem Kranz sieht aus wie ein rostig gewordener Lebemann, mit magerem Schnurr- und Kinnbärtchen, und der sauersüsslich ergebenen Schmarotzermiene. Unter ihm sieht der Negerkopf hervor, über dem Rücken des Knieenden. Der Dritte (ein Profil) ist ein gelber Hungerleider, mit zurückliegender Stirn und Kinn, und hohlen Wangen.

Ist aber die Eigenhändigkeit des Bildchens auch zweifellos? Das kann man nicht behaupten. In der Malweise spricht zwar nichts dagegen, man wird aber auch nicht ganz überzeugt. Die Figuren sind Spanier und gehören nach dem Kostüm in diese Jahre. Eine Reinigung der Leinwand und besseres Licht könnte vielleicht zu einem bestimmteren Urtheil verhelfen.

Eine neue Verwicklung bringt die Signatur. A priori verdächtig, sieht sie eigentlich ganz vertrauenerweckend aus, nach Kalligraphie und unbefangenem Zug; freilich ist der Vergleich mit unzweifelhaften Signaturen des Meisters unmöglich. Aber die Hauptzahl wird verschieden gelesen. Alle bisherigen Angaben haben 1624; mir schien es 1634, worin mir W. Bode beitritt. Die 3 lässt sich an etwas wie eine 2; man scheint das untere Ende der Figur für das harmlose Zöpfchen einer 2, ein Ornament genommen zu haben, während es meinem Eindruck nach ein organisches Gebilde ist, das eine etwas eckige 3 ergiebt.

Je nachdem würde sich das Urtheil über die „Skizze“ ganz verschieden stellen. 1624 wäre sie ein erster Versuch, vielleicht der *recuerdo* eines lustigen Collegiums. Im Fall 1634 könnte man sich vorstellen, die gentile Zechbruderschaft sei auf die Idee verfallen, die berühmten Borrachos als lebendes Bild zu stellen und diesem heiteren Augenblick in einem Gemälde Dauer geben

zu lassen. Oder eine hohe Person habe sich in dieser Weise auf Kosten einiger als notorische Bacchusverehrer geltenden Schranzen einen Scherz gemacht. Der Stil der Skizze passt mehr zu 1624. Dann wäre es eine Verwandlung in absteigender Linie, aus einem Palamedes in einen Brouwer, wo das Gesinde oder die Landstreicher nach aufgehobener Tafel die Plätze der Herren besetzen, mit besserem Durst und Humor. Freilich dass aus dem entschieden weniger glücklichen ersten Versuch, nach vier Jahren, durch diesen Process unser Meisterwerk entstanden sei, wird manchem auch nicht gefallen, der ein Gemälde wie die Borrachos sich nur als *idée primesautière* denken möchte. Nur die Hauptperson, der Gott, der ohne Ansehen der Person Edelleute und Lumpen heimsucht, wäre in dem ersten Wurf glücklicher gerathen.

DRITTES BUCH.

DIE ERSTE ROMFAHRT.

(1629—1631.)

Nach Italien — In Venedig — Rom im Jahre 1630 — Kunst und Künstler — In der Villa Medici — Die Schmiede des Vulcan — Neapel — Ribera.



Der Titusbogen.

Nach Italien

zu kommen, war ein Lebenswunsch jedes gebildeten Spaniers im siebzehnten Jahrhundert, — wie heute nach Paris. Nicht ohne feinen Spott sagt einmal Lope, freilich aus dem Munde eines Narren, dass man in Frankreich geboren sein möchte, in Italien leben und in Spanien sterben; das erste wegen des reinen Adels und des nationalen Königs, das zweite wegen der Freiheit und Fruchtbarkeit, das dritte für den Glauben, der in Spanien so gewiss, so katholisch, so wahrhaftig ist[1]).

Wenn Velazquez' Kollegen italienischer Abkunft von Florenz dem modernen Athen, von Italien dem Waffenplatz der Kunst sprachen, so war das für ihn kein neues Evangelium. Wer im Hause Pacheco's seine Lehrjahre verbracht hatte, der hätte, sollte man denken, sobald er konnte, alles im Stich lassen müssen, um nach Rom zu kommen. Hier muss man sich die Perspektive herzustellen versuchen, in der den Spaniern in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts ihre künstlerische Vergangenheit erschien. Die Gruppe, welche uns heute allein vor-

[1]) Lope de Vega, El peregrino de su patria. Obras sueltas T. V. Madrid 1776.

schwebt, wenn spanische Malerei genannt wird, und die jene Perspective völlig zugedeckt hat, sie war damals erst im Entstehen begriffen. Das ganze Mittelalter war in Finsterniss versunken, eine Morgenröthe brach an in der Zeit Isabella der Katholischen, aber der helle Tag ging erst auf, als die spanischen Maler aus Rom zurückkamen, voran Alonso Berruguete, der schon ein Künstlerleben hinter sich hatte, als er im Jahre 1520 wieder in Saragossa auftauchte. Er hatte einst in Florenz noch ein Gemälde des Filippino vollendet und zählte zu den jugendlichen Verehrern Michelangelo's während seines glorreichen Aufgangs, am Carton von Pisa hatte er gelernt was Zeichnen sei. Dann liess er im Vaterland die anmuthig bewegten Gestalten Raphaels auf Tafeln, Bonarrotis starkbewegte Propheten in Alabasterstatuen wieder aufleben. Und hatte nicht Philipp II bei der Ausstattung seines Escorial sich hauptsächlich italienischer Hülfe bedient? Sieben namhafte Maler waren gekommen, ohne die Gehülfen. Der einzige fast, der das Panier der spanischen Schule dort hochhielt, Juan Fernandez de Navarrete, er wurde doch auch aus Italien dorthin gerufen. Und heute noch, war nicht ein Spanier, jener Valencianer Ribera, in Italien gross geworden und herrschte dort in Neapel über die einheimischen Maler?

Der Zug der jungen spanischen Maler nach Italien war in der That gross. Aber schon damals machte man die Bemerkung, dass nur reife Künstler (*que tenian asegurado el genio*) dort Förderung empfingen. Die Meisten, betäubt von jenem „erstaunlichen Labyrinth von Wundern", verloren Monate, Jahre, ehe sie Athem schöpften, unfähig etwas zu unternehmen; sie kamen endlich zurück, um ihren Dünkel als Romfahrer zur Schau zu tragen und das Heimische zu verachten. Aber zuweilen starben sie aus Verdruss. Sie erfuhren zu ihrem Schaden, dass es besser sei die Schulen Hispaniens, als die Hosterien Roms zu besuchen[1]).

Velazquez hatte den König schon mehremale um Urlaub ersucht, dieser war ihm auch versprochen worden. Der Besuch des Rubens, die gemeinschaftliche Betrachtung der italienischen Gemälde im Escorial fachte den Wunsch neu an, vielleicht hat Rubens selbst bei Philipp IV ein Wort eingelegt. Die Gesichtspunkte, nach denen dieser die italienischen Meister studirt hatte,

[1]) Vgl. die Schilderung bei Palomino, II, 61 f. die nicht bloss auf seine Zeit passt.

mochten Velazquez noch mehr einleuchten, als die veralteten Tendenzen seines Schwiegervaters. Sein Gedanke war gewiss nicht, dort umzulernen; die Italiener der Gegenwart waren ihm ohne Zweifel gleichgültig. Aber unbezwinglich musste doch die Neugier sein, jene Namen, von deren Preis ihm seit seinen Knabenjahren die Ohren klangen, einmal mit eigenen Augen zu sehen. Und dann, denen die ihm zusagen würden, einige Winke für seine Weise und seine Ziele abzusehn.

„Endlich ertheilte der König, am 28. Juni, den Urlaub (*licencia*), feuerte ihn an und schenkte ihm vierhundert Silberdukaten; auch Fortzahlung des Gehalts wurde gewährt. Und als er sich vom Conde Duque verabschiedete, gab ihm dieser weitere zweihundert Dukaten in Gold, eine Medaille mit des Königs Bildniss und viele Empfehlungsschreiben" (*cartas de favor*)[1]).

Nun traf es sich, dass gerade um diese Zeit der Horizont Italiens durch Kriegswolken verfinstert war. Diese Ereignisse sind auf die Reise von Einfluss gewesen. Es waren die Jahre des mantuanischen Erbfolgekriegs. Der Kaiser, der sich als Lehnsherr der Markgrafschaft betrachtete, hatte die nach dem Tod Vincenzo Gonzaga's (1627) erfolgte Besitzergreifung des Herzogs von Nevers übel vermerkt und den Sequester über Mantua ausgesprochen. Carl Emanuel und der spanische Gouverneur von Mailand verständigten sich über die Theilung von Montferrat, Gonzalvo de Cordoba belagerte dessen Hauptstadt Casale. Eine ganz neue Wendung nahmen die Dinge in diesem Jahr (1629) durch das Erscheinen Frankreichs auf dem Kriegsschauplatz, das nach der Einnahme von La Rochelle freie Hand bekommen hatte. Nach der Wegnahme von Susa hatte Carl Emanuel mit Richelieu sich vertragen, ein Defensivbündniss kam zu Stande zwischen Ludwig XIII, Venedig, dem Pabst und Nevers, dem auch Savoyen beizutreten versprach; der Herzog bewog Gonzalvo die Belagerung von Casale aufzuheben.

Die Folge dieser Wendung war die Entschliessung des Madrider Hofs mit dem Kaiser gemeinsam vorzugehen. Colalto überschritt die Alpen; mit ihm zusammen sollte der grosse Feldherr operiren, der vor kurzem aus den Niederlanden, dem vierzigjährigen Schauplatz seiner Thaten, am 24. Februar 1628 in Madrid eingetroffen war: Ambrosius Spinola.

Spinola stand damals auf dem Gipfel seines Ruhms. Der

[1]) Pacheco a. a. O. I, 136.

grosse Name, den er sich durch die Belagerung von Ostende (1604) erworben, war durch die Einnahme von Breda (1624) mit Glanz aufgefrischt worden. Er war der einzige Feldherr, in den man zu Madrid völliges Vertrauen setzte, der letzte grosse Heerführer, den Spanien noch hatte, „in der grossen Theuerung von Capacitäten für das Generalcommando"[1]. Sein Wunsch wäre gewesen, die Arbeit langer Jahre mit einer Pacification der Niederlande zu beschliessen; nur mit Widerwillen und auf die dringenden Bitten des Königs entschloss er sich den Oberbefehl in Italien zu übernehmen. Sein Auftrag war Casale zu nehmen und dann Frieden zu schliessen. Lemos hatte gesagt: Wenn wir den Marchese Spinola machen lassen, so werden wir Frieden, Ehre und alles Gute haben. Alle seine Forderungen gestand man zu: er wurde zum Gouverneur von Mailand und *Capitan general* ernannt, mit 36000 Ducaten Gehalt in Kriegszeiten. „Seine Autorität, sagt der Genuese G. B. Saluzzi, ist die grösste, die je einem Minister verliehen worden ist, den alten Herzog Alba und Don Juan de Austria einbegriffen, denn er ist mit unbeschränkter Vollmacht zu Krieg und Friedensschluss, sowie zu Bündnissen versehen." Vor seiner Abreise hatte noch die Hochzeit seiner Tochter Polissena mit D. Diego Mexía (Leganés) im königlichen Palast, in den Gemächern der Königin und in Gegenwart beider Majestäten stattgefunden: seine Söhne, der General Philipp und der Erzbischof Augustin von Granada waren herbeigeeilt, den Vater noch einmal zu sehn.

Diesem Manne wurde nun Velazquez vorgestellt, mit ihm sollte er die Reise nach Italien machen. Es hatten sich noch angeschlossen der Admiral D. Alvar Bazan, Marques de S. Cruz, der Herzog von Lerma, und der Abate Scaglia. Diese fuhren mit dem Feldherrn in demselben Wagen nach Barcelona, wo neun Galeren ihrer warteten.

Olivares hatte unseren Maler mit Einführungsbriefen mehr als nöthig versehen; auf sein Geheiss schrieb der Secretär des Staatsrats D. Juan de Villela allen italienischen Gesandten am Hof. Velazquez erhielt von ihnen Empfehlungsschreiben für Venedig und die kleinen italienischen Höfe, Rom und die Legaten in Ferrara und Bologna. Da bei den gespannten Verhältnissen diese kurzen und förmlichen Schriftstücke aber wol nicht hinreichten, um den italienischen Fürsten Klarheit über seine

[1]) Gandolfo, Depesche vom 19. Oktober 1629 im Turiner Archiv.

Person zu verschaffen und ihr Misstrauen zu beseitigen, zumal da er ja mit der Galere des spanischen Generals gekommen war, so fügten die Gesandten ihren Depeschen noch gleichzeitige vertrauliche Informationen bei, von welchen eine schon bekannt war[1]), die venezianische; die für Parma und Florenz befinden sich im farnesischen und mediceischen Archiv. Die Depesche des Residenten von Parma, Flavio Atti beweist, dass man ihn wirklich im Verdacht hatte, neben seiner Kunst zugleich Spionengeschäfte zu betreiben[2]).

Serenissima Madama Signora Patrona mia perpetua.

An diesem selben Tage habe ich an den Herzog meinen Herrn einen Begleitbrief geschrieben für Diego Velasquez *Vscero* und Kammermaler S. M., der nach Italien geht um (wie er sagt) sich in seiner Kunst als Maler zu vervollkommnen. Er nimmt Briefe mit vom Nuntius für Rom und von allen andern Gesandten. — [*chiffrirt:*] *Ich behaupte, er kommt als Kundschafter, ebenso wie Carlo Pu..ghin (?), der ebenfalls Diener des Königs ist und nach Mailand geht; dessen Geschäft ist in der That Spioniren.* — Sie reisen mit dem Marchese Spinola nächsten Sonntag. Das Billet, welches der Herr Graf von Olivares an Don Gio: de Vilela schrieb, damit dieser ihm Briefe von allen Ministern der Mächte für den genannten Diego Velasquez besorge, habe ich gesehen. — [*chiffrirt:*] *Immerhin mag sich hinter dieser List auch die Absicht verbergen, dem Maler eine kleine Ernte zuzuwenden, indem er von Jedem Geschenke bekommen soll. Wahr ist freilich* — er malt in den Gemächern S. M., und ich habe ihn da oftmals malen sehen, und seine Specialkunst ist die Bildnissmalerei. *Vscero di Camera* bedeutet etwas mehr als Portier und weniger als *agiutante di camera*, denn das ist er nicht und mit diesem Amt hat er nichts zu thun. Er geht vor dem Becher des Königs her, wenn dieser zu Mittag oder zu Abend speist. S. M. sieht ihm oft zu beim Malen. Diess ist die Information, welche ich geben kann, damit man wisse, wie er zu behandeln ist. Ich weiss nicht, ob der Maler Amidano ihn kennt; der könnte seine Bekanntschaft machen — [*chiffrirt:*] *wobei man dem Amidano zu verstehen geben kann, dass er in seinen Reden klug sei* — womit ich in demüthiger Ehrerbietung verharre

Di V. A. S. beständiger Diener

Madrid den 26. Juni 1629. Flavio Atti.

[1]) Zarco del Valle, Documentos inéditos 1870. S. 400.

[2]) Depesche Flavio Atti's vom 26. Juli 1626 im farnesischen Archiv zu Neapel.

„Velazquez, berichtet Pacheco, schiffte sich in Barcelona am St. Lorenztag (den 10. August) ein; am 23. landeten sie in Genua". Die Landung fand aber schon am 20. statt. Spinola wohnte im Hause der Herzogin Spinola, seiner Schwester, und blieb nur wenige Tage dort.

In Venedig.

Velazquez ist wahrscheinlich mit Spinola bis Mailand gereist, wo dieser noch im August eintraf.

Nur ein Spanier von so harmloser Natur wie Velazquez, und für den der König oder der Minister sich persönlich interessirten, konnte damals hoffen, in der Lagunenstadt unangefochten zu verkehren, oder gar einen längeren Aufenthalt gestattet zu bekommen. Alvise Mocenigo, der Gesandte in Madrid, hatte deshalb an den Senat geschrieben; er bemerkt, dass seine Reise keinen Verdacht erwecken könne; er habe offenbar den Urlaub nur erbeten, um sich in seiner Kunst zu vervollkommnen. Auf Olivares' Befehl habe der Staatssekretär, D. Juan de Vegliella ihn um Pass und Empfehlungsschreiben an Giorgio Contarini und Vincenzo Grimani ersucht.

Als er in Venedig ankam, (es war unter der Regierung des Dogen Gio. Cornaro), hörte und sah man nichts als Aushebungen und Truppenschau. Die Regierung machte mit Erlaubniss des Sultans Werbungen und Proviantankäufe in Albanien. Die Gereiztheit gegen die Spanier war so hoch gestiegen, dass der Gesandte, in dessen Hause Velazquez wohnte und an dessen Tafel er speiste, ihm bei seinen Ausgängen Diener zum Schutz mitgab. Die Spanier waren dort nie beliebt, die Feindseligkeiten des Herzogs von Osuna und die geheimnissvolle Verschwörung noch in frischem Andenken; sie selbst machten kein Hehl daraus, dass ihnen die Republik von S. Marco ein Dorn im Auge war. Spanien besass drei der reichsten und schönsten Provinzen Italiens und hielt die Souveräne der andern Staaten durch Pensionen in mehr oder weniger dauernder Vasallenschaft. Venedig war der einzige völlig freie Staat, seine Verfassung schloss das Aufkommen einer ausländischen Partei aus. Die Vicekönige und Gesandten pflegten auf eigene Hand antivenezianische Politik zu machen und eine viel stärkere Sprache zu führen, als der Hof in Madrid billigte; die Hauptleute aber und das Palastgesinde überboten noch ihre Herren. Das Asylrecht gab ihnen Gelegenheit

den Staat zu verhöhnen; z. B. 1624, als Benavides von Venedig abwesend war, wurde das Gesandtschaftshotel zu einem Sammelplatz von Verbannten, Bravos und Verurtheilten, die von da ihre Streifzüge machten. So wurden unter Connivenz des Sekretärs Irles fünf Sträflinge, auf dem Wege zur Galere, von solchen Abenteurern mit Hülfe der Dienerschaft befreit, in den Palast gerettet, und dann in Civilkleidern vom Fenster dem Volk gezeigt, „als Beweis des Privilegs". Die feindselige Stimmung stieg aufs höchste zur Zeit des mantuanischen Erbfolgekriegs. Venedig war damals die Haupttriebfeder der antispanischen Liga. Man trug sich in Wien mit Anschlägen auf die Terra Ferma, und der spanische Gesandte hatte gesagt: *Aut Roma, aut Carthago delenda est.* Die Italiener schlossen, dass mit den Spaniern Freundschaft unmöglich sei, weil sie nur Sklaven oder offene Feinde haben wollten.

Ueber seine damalige Beschäftigung in Venedig haben wir bloss eine Notiz Palomino's. „Sehr gefielen ihm die Gemälde von Tizian, Tintoretto, Paolo und andern Künstlern jener Schule, daher er unablässig zeichnete, die ganze Zeit die er dort zubrachte; namentlich machte er Studien nach der berühmten Kreuzigung Tintoretto's [in der Scuola di S. Rocco] und kopierte die Communion der Apostel, welche er dem Könige verehrte. [S. 151 Anm.] Nur der Krieg verhinderte ihn, viel länger dort zu bleiben."

Auch nach allen sonstigen Daten muss Tintoretto ihn besonders gefesselt haben. Darin stimmte er mit dem Geschmack der Zeit überein. Tintoretto, nun ein Menschenalter todt, hielt noch immer Maler und Publicum unter seinem Bann. „Alle die nach ihm blühten, ergaben sich seinem Stil". Die Scuola di S. Rocco, deren Guardian Joseph Cagliari ein Neffe Paolo's war, blieb der Sammelplatz und die Akademie der Aufstrebenden, besonders der Fremden (Deutschen); sie galt für die Schule, wo man Composition, Grazie, stramme Zeichnung (*stringatura*), Ordnung und Entgegensetzung (*staccatura*) der Lichter und Schatten lernen müsse. Die Zahl der Zeichnungen und gemalten Kopien nach den Gemälden dieser Scuola war gross. Die Platten Agostino Caracci's nach der Kreuzigung liess Daniel Nis vergolden. Noch sah man in seiner Wohnung das Studirzimmer, jenes schwerzugängliche Heiligthum, wo er auf Ideen Jagd gemacht; die kleinen Modelle von Wachs und Thon kopirte, in Häuschen, Fenster setzte, aufhing, um sie für seine Entwürfe zu benutzen.

Tintoretto gehört zu denen, die zu allen Zeiten ebenso heftige Bewunderer wie Hasser gehabt haben, erstere unter den Künstlern, letztere besonders unter Laien. Die einen fühlen sich verletzt durch sein Verfahren mit den Gegenständen, seinen Leichtsinn; die andern sehen nur das malerische Genie, die unerschöpfliche Gestaltungskraft. Zu den erstern gehörte Pacheco[1]), zu den letztern sein Schwiegersohn, obwol dessen ruhiges Beobachtertemperament von dem feurigen Wesen des Komponisten und „Maschinisten" so grundverschieden war. Zu der Art Malerei, die Velazquez gross gemacht hat, fehlte ihm zwar nicht das Talent (wie seine Bildnisse beweisen) aber das Phlegma und — die Zeit. Dem Schweif der Tintorettoschwärmer, die damals in Venedig ihr Wesen trieben, war der Naturalismus ein Greuel; wer kein Stilmaler (*manieroso*) ist (sagt Marco Boschini, der die Gesinnung und das Rothwelsch dieser Leute auf die Nachwelt gebracht hat), der ist ein Schuhflicker.

Da giebt es Leute, Naturalisten nennen sie sich, wenn die eine Gestalt malen wollen, so streifen sie in den Gassen herum und quälen die Nachbarn: dein Gesicht ist just meine Idee, das wird einen herrlichen Effekt machen in der Figur, die ich unter den Händen habe. Sind sie an der Arbeit, so darf Niemand herein, wie bei den Buben wenn sie an ihrem Pensum sitzen, weil sie sich schämen, ihre Taschenspielerkünste (*stregarie)* zu verrathen. Da sieht es aus, wie bei den Schwarzkünstlern: Püppchen, Kleidungstücke, Waffen, Modelle, Beine, Büsten, Ketten u. s. w. Das sind keine Maler, sondern Abschreiber, Pinselpfuscher (*strupia peneli)* — die die Natur in den Sack stecken; Gesandte, die ihren Vortrag an den König vom Blatt ablesen. Nein, wer kein Stilmaler ist, der ist ein Schuhflicker! Wer so seine Sachen stückweis, strichweis, gliedweis macht, bekleistert das edle Handwerk. Wenn sie den Jupiter malen sollen, so konterfeien sie einen Schürgen, aus einem Küchenbürschchen (*cestariol*, Knabe der mit dem Körbchen auf den Markt geht) machen sie einen Ganymed, aus einem sonnverbrannten Bauern Apollo, und für Diana dient ihnen Dortchen Lakenreisser (*Doratia de Caracupana*)"[2]).

In der Beschreibung des Escorial von Francisco de los Santos[3]) steht ein Abschnitt über das aus dem Nachlass Carl I er-

[1]) El arte de la pintura II. 14 f. 130. 295 (falta de decoro).

[2]) Marco Boschini, La Carta del nauegar pitoresco. Venetia 1660. Vento segondo.

[3]) Descripcion del Escorial. Madrid 1681. S. 38 f.

worbene Gemälde der Fusswaschung, welches noch jetzt im Kapitelsaal hängt. Diese Beschreibung des Theologen sieht aus wie vorgesagt von einem Maler, und der Pater hat auch in der Vorrede bemerkt, dass er sich fachmännischer Hülfe bei seiner Arbeit bediente. Velazquez hatte eben dieses und andre Gemälde dort neu aufgestellt.

Tintoretto's Darstellung dieser rührenden, von einer Todesahnung eingegebenen Handlung Jesu wird heute wol Jedermann abstossend, fast frivol erscheinen. Es sieht aus als ob eine Gesellschaft am heissen Sommertag, nach einem Gelage, sich ins Bad stürzen wolle und nicht schnell genug der Schuhe, Strümpfe, Hosen entledigen könne. Der Künstler, hingerissen von dem Gedanken eines blendenden Dekorationsstücks, hat mit den Mitteln einer allesvermögenden Kunst auf die täuschendste und zugleich reizendste Art die Wandfläche geöffnet, das Auge durch eine schimmernde Perspective von Prachtbauten, auf Marmorflächen und Wasserspiegeln in die Ferne gelockt. Die in der offnen Halle zerstreuten Figuren scheinen hauptsächlich da, um zur Anschauung der Tiefenverhältnisse des prächtigen Architekturbilds eine Hülfe zu geben. Nichts gleicht dem Zauber dieses offnen, sonnenbeschienenen Saals mit den roth und blauen Schachbrettflächen, der Palastflucht mit den Arkaden dahinter, den Säulenreihen um den Canal, den im Grund ein Thorbau abschliesst.

Von diesem Bild, bei dem Pacheco die Haare zu Berge gestanden hätten, sagt jene Beschreibung, nachdem eben von der „Perle" Raphaels die Rede gewesen: „Es folge an zweiter Stelle, *doch nicht als etwas geringeres*, die Leinwand von Christi Fusswaschung seiner Jünger in der Nacht des Abendmahls. Sich selbst übertraf hier der grosse Jacopo Tintoretto! Es enthält die herrlichsten Motive *(caprichos)*, und ist in Erfindung und Ausführung staunenswerth. Schwer überzeugt sich der Beschauer, dass es bloss Malerei ist. So gross ist die Kraft der Farbe und die Anordnung der Perspective, dass er glaubt, man könne da eintreten und herumgehn auf dem mit verschiedenfarbigen Platten belegten Boden, durch deren Verjüngung die räumliche Tiefe so gross erscheint; und dass zwischen den Gestalten die Luft cirkulire. Alle sind von der lebendigsten Angemessenheit an die ihnen gegebene Handlung. Der Tisch, die Stühle, ein Hund der da hingesetzt ist, sind Wahrheit, keine Malerei. Die Leichtigkeit und Eleganz (*gala*) mit der es gearbeitet ist, wird den gewandtesten Praktiker erschrecken, und um es mit einem Worte

zu sagen, jedes Gemälde, neben diese Leinwand gestellt, wird, indem die Befangenheit in der Malerei an ihm hervortritt, die Thatsache, dass hier die Wahrheit ist, ins Licht setzen."

Dieses merkwürdige Künstlerurtheil, das allein die Darstellungskraft schätzt und die Interpretation des Gegenstandes, die dem Laien eins und alles ist, gar nicht bemerkt, kann zugleich als Bekenntniss des Malers über sein eigenes Ideal betrachtet werden, das er vielleicht durch Tintoretto bestätigt fand. Die Dehnung des Raums in die Tiefe, die Luft zwischen den Dingen, die Wahrheit der Gegenstände, die Leichtigkeit und Lockerheit der Pinselführung, die *caprichos* der Stellungen, die Durchsichtigkeit des Ausdrucks, die Scene nicht wie ein Werk der Berechnung, sondern wie das Ding selbst erscheinend, d. h. ohne Phrase und überlieferten Apparat — diese Merkmale sind ja wie gemünzt auf den spätern Stil unsres Malers.

Diese Virtuosität der Raumbeherrschung wird ihm auch an der grossen Kreuzigung imponirt haben. Hier ist er wie der Kapellmeister, der ein Riesenorchester überhört und beherrscht. Die Bändigung dieser Versammlung, deren verschiedenwerthige Gruppen in Blicken, Bewegungen, Linien, in concentrischen Kreisen geordnet, alle nach dem in einsamer Höhe ragenden Kreuz konvergiren, die Bewegung, durch Vorführung dreier Zeitmomente in den drei Kreuzen noch verstärkt — das alles erfüllt doch zugleich den Beschauer mit der Ahnung eines sich vollziehenden Vorgangs der Geistergeschichte, des Weltopfers, um das sich, bewusst und unbewusst, ein Universum typischer Menschen, Erregungen, Gedanken als Zeugen schaart.

Das Studium der Compositionsweise des Venezianers könnte man in den wenigen grossen Historien des Spaniers wol vermuthen. Man findet seine Contraposte vorgebeugter und abgewandter Stellungen, mit den geneigten, verkürzten, beschatteten Gesichtern. Tintoretto legte augenscheinlich selbst am meisten Gewicht auf diese Disposition bewegter Gestalten nach Gesichtspunkten der Entgegensetzung und mit Betonung der Richtung in die Tiefe. Seine Werke wirken so stark von dieser Seite, dass man (zumal bei der Verschlechterung vieler) meist übersieht, was für ein bedeutender Colorist er war. Neben dem farbenreichen Paolo vertrat er dort die Tonmalerei, darin ein Verwandter Rembrandt's. So sind im Wunder des hl. Marcus alle Farben da, aber wie gebettet in Helldunkel, getaucht in jenen grünlich goldigen Ton, dessen ruhiger Harmonie manches Auge vor der

rauschenden Musik des Veronesers den Vorzug giebt. Der Spanier hat auch einige Tintoretto's Palette verwandte Noten: das Cyanblau, das gebrochene Karmin, die Orangetöne, obwol seine Haltung hell und kühl ist. Auch die sonnige Durchbrechung des Raumes findet sich ähnlich wie in dem schönsten Stück, das wir in Deutschland von ihm haben, dem Gastmahl der Martha in der Galerie zu Augsburg; und das seitlich einfallende Sonnenlicht auf blonden Köpfen, wie in der Hochzeit von Salute.

Wir vermuthen, dass er auch die *Bildnisse* nicht übersehen hat. Verwandt in der Auffassung, zeigten sie ihm das was ihm vorschwebte, erreicht mit ganz andern Mitteln. Wie kalt und hart müssen ihm seine bisherigen Figuren vorgekommen sein, als er jenen Nobili im Dogenpalast gegenüberstand. So plastisch denkmalartig sie sind, sie zeigen den Maler doch auch im Schaffen. In Tizian's Bildnissen ist jede Spur des Werdens verschwunden, bei seinem Schüler sieht man, wie der Pinsel mit dem erregenden Spiel der Züge, den bleibenden mehr als den vorübergehenden, ringt. Nach Feststellung der Flächen trägt er die Theile ein mit vielen, sehr verschiedenfarbigen, unverschmolzenen Strichen, Punkten; Falten und Furchen, Venen und Haare, Farbenwechsel der Gesichtshaut einschreibend, endlich das Ganze mit einem Lasurbad erwärmend und verschmelzend.

Tizian ferner gab seinen Personen gewisse persönlich bezeichnende Geberden und Blicke, und die Beeinflussung durch die Umgebung, — das Würdegefühl des Amts, Erregung durch die Gesellschaft, die Unterhaltung im Studio, die Pose vor dem Kolleg, das Gebieterische der Macht. Ueber allem liegt die Eleganz der grossen Gesellschaft. Tintoretto begnügt sich meist mit den einfachen allgemeinen und herkömmlichen Attitüden des grossen Bildnisses; da ist nichts weiter als der trockene Ernst der Geschäftsmiene, das zugeschlossene Aeussere bei der Ceremonie, die Selbstvergessenheit im Nachsinnen. Aber welche hohe Einfachheit und Wahrheit, ohne Spur von Eitelkeit, z. B. in jenen im vollem Licht gemalten Bildnissen der Galerie Colonna! Auch wo sie einnehmend, überredend, herrisch erscheinen, ist es mehr Charakter und Gewöhnung, als Augenblick und Absicht. Welche wundervolle Greisenköpfe — die Anzeichen des Verfalls bei ungebrochenem Willen, die Ermattung der Jahre und die Gewohnheit der Anspannung, der starre Stolz und die verbindliche Form: welche Lebensgeschichte ist darin geschrieben; solchen Menschen kann nur der Tod das Steuer der Geschäfte aus der Hand reissen! —

Einiges über Velazquez' Weg von Venedig nach Rom bringt Pacheco (I, 157), leider nur Aeusserlichkeiten, über seinen Verkehr mit Kardinälen u. dergl. „Er nahm die Route über Ferrara, wo er Briefe an den päbstlichen Legaten und Governatore, Cardinal Sacchetti, früher Nuntius in Spanien, überreichte und ihm die Hand küsste. Briefe an einen andern Cardinal gab er nicht ab. Jener nahm ihn wol auf und bot ihm Palast und Tafel an; er entschuldigte sich bescheiden (?), dass er zu der gewöhnlichen Zeit nicht zu speisen pflege, gleichwol aber wenn Seine Illustrisima [die Cardinäle haben erst in diesem Jahre den Titel Eminenz erhalten] es nicht wohl vermerken sollte (*era sentido*), so werde er gehorchen und von seiner Gewohnheit abgehn. Darauf hin sandte dieser einen spanischen Cavalier seines Haushaltes, für ihn und seinen Diener eine Wohnung zurecht zu machen und ihm dieselben Gerichte aufzutragen, die für seine eigene Tafel gekocht wurden, und die Sehenswürdigkeiten zu zeigen. Er blieb allda zwei Tage, und am letzten Abende, als er sich von dem Cardinal verabschieden wollte, behielt dieser ihn über drei Stunden bei sich sitzen und unterhielt sich mit ihm über verschiedene Dinge. Auch hiess er seinen Begleiter Pferde für morgen bestellen und der musste ihn sechszehn Meilen bis Cento begleiten. Hier hielt er sich nur kurz auf, speiste gut und verabschiedete sich dann von seinem Führer. Er nahm den Weg nach Rom über Bologna und U. L. F. von Loretto. In Bologna hielt er sich nicht auf, gab auch keine Briefe ab an die Cardinäle Ludovisi und Spada, die dort waren."

Er muss also sehr ungeduldig gewesen sein, nach Rom zu kommen, denn er reiste auch an Florenz vorbei, wo er anfangs beabsichtigt hatte sich aufzuhalten, wie er denn auch durch den toskanischen Gesandten bei Hofe empfohlen war, und erwarten konnte, vom Grossherzog Ferdinand II wol aufgenommen zu werden. Vielleicht scheute er die Winterreise über den Apennin, vielleicht war ein frommes Gelübde im Spiel. Der Gesandte Averardo de' Medici schickte dem Empfehlungsbrief einen Commentar an den Erzbischof von Pisa voran (22. Septbr. 1629), in dem es folgendermassen heisst:

„Vor mehreren Tagen habe ich Empfehlungsbriefe einem Maler gegeben, der ein Günstling des Königs und des Grafen von Olivares ist, Namens Diego Velasches, der mit dem Marchese Spinola nach Italien gereist ist, zuerst die Lombardei und Venedig sehen will, und sodann nach Florenz und Rom kommt. Wenn er erscheint, so möchte ich,

dass ihm weder zuviel noch auch zu wenig Ehre widerführe. Irgend ein Maler müsste ihn als bei sich logiren. Ihre Hoheiten und die Prinzen mögen sich ihm gnädig erweisen, und mag es auch überflüssig sein, den Herrn Grafen an irgend etwas zu erinnern, so wünschte ich doch, dass alle fürstlichen Personen ihn mit einem ganz runden Ihr anredeten (*di un Voi muy redondo*)[1]), weil er, wie gesagt, ein Günstling des Königs und des Grafen ist, und ausserdem dass er *Uscier di camera* ist, viel intimen Verkehr am Hofe hat, und ich wollte nicht, dass er sich bei den Höflingen hier und bei Ihren Majj. selbst rühme, von unserm Fürsten *Vostra signoria* erhalten zu haben oder eine grössere Höflichkeit als sich für einen Maler gehört: ich würde den Rath geben, dass der Grossherzog sich sein Porträt von ihm machen liesse und ihm dann eine Halskette mit seinem Medaillon schenkte, indem er ihm gegenüber träte mit der Würde eines Königs (*gravità di Rè*), und ihn gut behandelte in der Art seines Standes (*nel genere della sua professione*): weil man bei den niederen (*bassi*) Spaniern ebensoviel verliert, wenn man sie zu wenig als wenn man sie zu hoch ehrt".

Rom im Jahre 1630.

Velazquez kam nach Rom im sechsten Jahre der Regierung Urban VIII. „Viel Gunstbezeigungen erfuhr er da von dem Cardinal [Francesco] Barberini, des Pabsts Neffen, auf dessen Befehl er im vaticanischen Palast Wohnung erhielt. Man gab ihm die Schlüssel einiger Zimmer, der Hauptsaal war in Fresko ausgemalt, und zwar der Raum über den Tapeten, mit biblischen Geschichten von Federigo Zuccari, u. a. Mose vor Pharao, welche Cornelius [Cort] gestochen hat. Aber er gab diese Wohnung auf, weil sie sehr aus dem Weg lag und um nicht so allein zu sein. Ihm war es genug, dass ihn die Wache ohne Schwierigkeit einliess, wenn er zeichnen wollte, z. B. das Jüngste Gericht Michelangelo's oder die Sachen Rafael's. Dort erschien er viele Tage lang, und machte grosse Fortschritte!"

Nach dem was er etwa von jenem Cardinal Sacchetti, na-

[1]) Nel dar della *signoria* o della *mercede*, di *voi*, *tu*, o di *el* ad una persona vi pensano molto, e vi mettono grandissima considerazione, stimando sempre che tutto quell' onore che fanno ad altri, sia un levarlo à sè stessi. *Morosini*, Relazione di Spagna 1581. Tirso sagt:

que el *vos* en caballeros
es bueno para escuderos. La huerta de Juan Fernandez I, 1.

mentlich aber in Künstlerkreisen vernommen hatte, war Rom damals für Leute wie ihn das gelobte Land. Die Regierung des geistreichen Florentiners Maffeo Barberini (hiess es) und seines hochgebildeten, jedem edlen Interesse wohlgeneigten Neffen war die goldene Zeit aller Bestrebungen des Friedens. Aber das Schauspiel welches ihm die heilige Stadt bot, musste die Besorgniss erwecken, dass das Kriegstheater, das er im oberen Italien rasch durchflogen und dessen Nähe ihn aus Venedig weggetrieben, demnächst nach Rom verlegt werden würde. Seit drei Jahren wurde an der Befestigung der Stadt gearbeitet: die Engelsburg, die Alexander VI zuerst zur Feste der Vaticanischen Stadt umgeschaffen hatte, wurde dem Fortschritt der Zeit gemäss verstärkt, mit Basteien umgeben, armirt und verproviantirt: der Corridor Borgia's, der von der päbstlichen Wohnung dahin führte, von den angeklebten Häusern befreit. Man musste an die Gefangenschaft Clemens VII vor hundert Jahren denken. Die sechs vaticanischen Thore wurden bis auf zwei geschlossen; Borgo und Lungara befestigt. Unter der Bibliothek war ein Arsenal angelegt, von dem Evelyn meint, kein Fürst Europa's könne einer besser ausgestatteten Bibliothek des Mars (für 40000 Mann!) sich rühmen.

Viele spotteten über diesen kriegerischen Eifer S. Heiligkeit gegen unerfindliche Feinde und Angriffe. Andere führten als böses Vorzeichen an, dass die Tor de' Conti auf dem Quirinal, ein Bau Innocenz III, im September 1630 zum Theil eingestürzt war, und erinnerten an das Wort Wallenstein's, dass Rom seit hundert Jahren nicht geplündert sei. Die Beraubung des Pantheons war gerade im Werk; aber wahrscheinlich hat es Velazquez noch in seinem Bronzeschmuck gesehen, und ohne die „Eselsohren des Bernini“, von dem es die neueste Zeit befreit hat.

Die Stadt war voll von Kriegsvolk und Waffenlärm. Die römischen Grossen, die Cardinäle, die Botschafter sassen in ihren Palästen umgeben von hunderten gewaltthätiger Trabanten, die sie auf ihren Tages- und Nachtausgängen begleiteten, zuweilen nach Art der Barone des Mittelalters auf den Strassen rauften und Leute auf dem Platz liessen.

Noch befremdlicher kam es ihm als gutem Katholiken vor zu vernehmen, gegen wen diese Feuerschlünde gerichtet sein sollten, und welcher Ausdrücke man sich unter seinen Landsleuten gegen Seine Heiligkeit bediente. In dem Augenblick, wo

der Niedergang des Protestantismus besiegelt schien (am 6. März 1629 erschien das Restitutionsedikt), sah man das Haupt der Kirche im Lager der Feinde ihrer eifrigsten Vorkämpfer. Urban VIII hatte Ludwig XIII aufgefordert für die Freiheit Italiens einzutreten und ihm sein Heer zur Verfügung gestellt. Die Barberini waren gut italienisch gesinnt. „Wie schön wäre es gewesen, so äusserte der Cardinal Francesco dem Venezianer Pesaro gegenüber am 1. Mai 1630 in der Villeggiatur am Albaner See, wenn Florenz, Genua, Venedig und der Pabst sich zu einem Staatenbund wie die Schweiz vereinigt hätten; dann hätte Italien nach aussen Sicherheit, im Innern Gleichgewicht bekommen; die Freistaaten hätten in des Pabstes Rechte nicht übergegriffen, und für ihn wäre es eine geordnete Schranke gewesen (*constituzione di continenza*)."

Urban VIII florentinischer Witz traf in vertraulichem Gespräch besonders spanische Figuren. Als im Juni die neuen Cardinäle Sandoval, Spinola, Albornoz und Pamfili in Rom ankamen, sagte er: „Seine Katholische Majestät hat, um Uns Furcht einzujagen, einen Stummen und einen Zwerg Uns hergesandt"; denn Spinola stotterte, Sandoval war klein von Statur, wie Monterey[1]), und Pamfili war unbestritten der hässlichste im h. Colleg. Spanische Cardinäle fanden den Pabst nie in der Gebelaune.

Der spanische Gesandte, D. Emanuel de Fonseca, Graf Monterey, erschien selten am Hof Seiner Heiligkeit[2]). Der Pabst liebte sich reden zu hören und liess Niemand zum Wort kommen; der Venezianische Gesandte sagte einmal auf dem Wege zum Quirinal: er gehe S. Heiligkeit eine Audienz zu geben.

Unser Maler konnte sich indess über seine Aufnahme nicht beklagen. Diess verdankte er dem Cardinal Francesco, dem Gönner aller Talente, der ausserdem persönliche Ursache hatte, sich den vom Madrider Hof empfohlenen gefällig zu zeigen. Er war im Sommer 1626 als Cardinallegat und Nuntius dort mit aussergewöhnlichen Ehren empfangen und bewirthet worden; er hatte die Infantin Maria Therese, die zukünftige Gemahlin Ludwig XIV getauft.

Liest man die Briefe aus Rom während des Jahres, wo Ve-

[1]) Depesche Zuane Pesaro's vom 6. Juli.

[2]) Als der Condestabile Filippo Colonna die Gräfin, eine Schwester des Olivares, in der Kirche der Minerva nicht gegrüsst hatte, und deren Vetter gesagt, er würde, wenn er dabei gewesen, den Colonna gefordert haben, sagte dieser: für seinesgleichen habe er den Stock. Depesche Pesaro's vom 11. August.

lazquez dort lebte, so überzeugt man sich doch, dass die Politik nicht alles verschlungen oder, wie sie pflegt, verdorben hatte. In dem Augenblick vor dem neuen Ausbruch des unerschöpflichen Kriegkraters im Norden, als Richelieu mit dem Schwedenkönig verhandelte, konnte man in Rom leben wie in einem Arkadien — für Poeten, Schauspieler und Komponisten, Antiquare und Literaten, Bildhauer, Architekten und Maler. Die berühmten Bienen, früher Bremsen, des Barberini'schen Wappens wurden auf die „attische Biene" gedeutet. Urban VIII verbot auch das jedenfalls unattische Tabakschnupfen in der Kirche. Es war eigentlich eine kleine unverdiente Tücke des Schicksals, dass die Verurtheilung Galilei's und die Geschichte mit dem Pantheon in diese Regierung fiel. Rom hiess „der Probirstein der Geister". Sah man genauer zu, so war der allgemeine Ton sehr unpolitisch. Weder S. Heiligkeit, noch sein geschäftsführender Neffe, weder der französische, noch der spanische Gesandte waren von Herzen bei den Geschäften. Eingefleischte Diplomaten wie der Venezianer Pesaro nannten das *la stupidezza di questa corte*[1]). Derselbe aber meint doch auch, bei dem Genuss, Urban VIII sprechen zu hören, könne man sich des Wunsches nicht erwehren, man möchte der Pflicht ihn auf die Politik zu bringen, enthoben sein. Wenn er im Sommer nach Castel Gandolfo ging, hielt er vorher ein Consistorium, um den Cardinälen den Mund zu stopfen und sie zu verhindern, ihm dorthin zu folgen. Hier fand man ihn beschäftigt mit der Ausgabe seiner lateinischen Gedichte und den Plänen des neuen Palastes; er wollte diess Besitzthum der apostolischen Kammer zur Freude seiner Nachfolger verschönern. Den Cardinalnepoten interessirte seine Bibliothek, Gallerie und die neuentdeckten Statuen mehr als Montferrat und Casale, und Monterey ereiferte sich öfter für seine Comödianten, Concerte und Gemälde als für jene Streitobjekte, über die damals Berge von Depeschen geschrieben wurden. Das Hauptinteresse des tiefverschuldeten Mannes war, in Italien zu bleiben, und von Rom, dessen Luft ihm nicht bekam, nach Sicilien zu kommen.

Wenn des Pabstes Selbstliebe und Familiensinn nicht zu nahe getreten wurde, so kam auch in der Politik der optimistische Grundzug seiner kerngesunden Natur zum Vorschein. Im Januar hatte er von D. Francesco Colonna den alten Familiensitz Palestrina seinem Hause erworben; als er dort einzog, im Oktober,

[1]) Ihre „natura aliena dal negotio". 14. Sept. 5. Oktober.

erschien ein Regenbogen über der Stadt, sofort improvisirte er, anspielend auf den Italien günstigen Frieden von Regensburg, den Trino:

Nunciat en pacem rutilans in nubibus Iris,
Dum Praenestini circumdat culmina montis,
Italiae populi gaudentes omine plaudant!

Und als der Kaiser sich bequemte den Herzog von Nevers endlich doch mit Mantua zu belehnen, erschien an der Façade des Palastes Causeo am Platz Monte d'oro eine Reihe von Graffitgemälden, in der Mitte Urban VIII, wie er mit der Linken Ludwig XIII und Ferdinand II Hände verbunden hält und die Rechte segnend erhebt.

Kunst und Künstler.

Kein Theil der neueren Kunst ist besser oder wenigstens graphisch und plastisch anschaulicher bekannt, als die römische in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Die Zeit der Borghese, Ludovisi, Barberini lebt noch heute (leider muss man jetzt verbessern: *lebte* bis ganz vor kurzem) in den Gärten, Galerien, Palästen, denen sie mit Erfolg ihres Namens Andenken anvertraut hatten. Diess war die Zeit, wo das moderne Rom seine Gestalt bekam, welche es bis auf die zerstörenden Sandwehen der neuesten Zeit bewahrt hatte. Und was wir in den Geschichten von Worten der Menschen jener hochgebildeten Zeit lesen, das glauben wir oftmals aus ihrem eigenen Munde zu vernehmen, so vertraut sind uns ihre Züge durch geistvolle Bildnisse und Büsten. Deshalb, um das künstlerische Rom dieser Zeit dem Leser vorzuführen, braucht man eigentlich bloss Namen zu nennen.

Das was als Malerei der Gegenwart damals in Rom gefeiert wurde, konnte Velazquez kaum interessiren. Der Glanz der Akademie, die in Rom ihre Hauptwerke — die grossen Fresken — gestiftet hatte, von jeher nur ein silberner, war damals schon im Erlöschen. Die Caracci waren todt, Domenichino, wie sich bald darauf zeigte, als er die Arbeit am Tesoro in Neapel übernahm, erschöpft; Guido hatte längst Rom verlassen. Aber während man glaubte, „dass die Caracci in der Kunst andern keine Stelle mehr zu besetzen übrig gelassen hätten" (Albano): so regte sich in der That schon ein anderer Geist. Die vor einem Lustrum vollendeten Fresken Guercino's in der Villa Ludovisi gefielen

durch Kraft des Helldunkels und malerische Erfindung vor allem was bis dahin in der Schule geschaffen worden war. Bei Albano selbst hatte der idyllisch-arkadische Geschmack den heroischen verdrängt. Wie ihn, so zog auch Poussin sein Genie zu kleinen Figuren mit landschaftlicher Behandlung. In diesem Jahre war es, wo er sich, bereits sechs Jahre *civis romanus*, mit Anne Marie Dughet verheirathete. Claude, gleichaltrig mit Velazquez, war vor zwei Jahren, am S. Lukastage, in Rom wieder eingetroffen. Wir stehen in der Morgenröthe des goldenen Zeitalters der Landschaftsmalerei. — —

„Nachdem ich mich von den Strapazen des langen Ritts ausgeruht hatte, und in unserer Kirche S. Maria del Monserrat die h. Messe gehört, auch die Grabsteine einiger Maler unserer Nation alldort betrachtet hatte, begab ich mich nach Trinità de' Monti in den Palast des Monsignor Monaldeschi, den seit kurzem Don Emanuel, unser Gesandter, bezogen hat, um ihm das Schreiben seines Schwagers des Conde Duque zu übergeben. In seiner Antecamera, wo ich etwas lange warten musste, traf ich einen feinen Mann, dem ich sein Handwerk nicht anmerkte; es war nämlich ein Schauspieler, aber zugleich Comödiendichter, Namens Sancho de Paz, der schon zehn Jahre in Italien lebt. Er gab mir zu verstehn, dass S. Excellenz an Hypochondrie leide und sehr fürchte, dass die Staatsgeschäfte nachtheilig auf seine Gesundheit wirkten; aber für Leute wie uns (!), für *virtuosi* habe er immer Zeit. Jetzt wolle er sich eine Empfehlung an den Grossherzog von Florenz holen. Er pries die Serenaten, die er häufig zum Besten gebe, obwol die Nachtmusiken hier eigentlich von der Polizei verboten seien. Endlich wurde ich hereingerufen. S. Excellenz lag im Bett, hatte aber hundert Fragen an mich, besonders in Betreff der Heirath und der Reise der Königin von Ungarn. Als ich mich verabschiedete, sprach er sein Bedauern aus, dass er mich jetzt nicht bei Hofe einführen könne; aber er komme selten in den Vatican, die Manieren Seiner Heiligkeit gefielen ihm nicht. Nach der Plünderung von Mantua durch die Kaiserlichen würden wir überall mit giftigen Blicken angesehn. Ich würde aber als Maler und Empfohlener seines Schwagers bei dem Cardinalneffen Francesco, der für mich die Hauptperson sei, nichts merken von der schweren Wolke allgemeiner Ungnade, die sich über unsere Nation niedergelassen habe. Nachdem ich auch Ihrer Excellenz Doña Leonor de Guzman die Hand geküsst hatte, die mich zu einer Comödie im Palast einlud, eilte ich nach Piazza Barberini. Seine Illustrissima Cardinal Francesco bereitete mir eine Aufnahme, wahrlich mehr wie einem Freunde denn einem Fremden; er

zeigte mir selbst mehrere seiner besten Sachen, über die er wie ein Kenner sprach; jedoch unterbrach er diese Discurse öfters, um bei der Erinnerung an seinen Besuch als Legato a latere in Madrid vor vier Jahren (1626) zu verweilen; wie ihm unser 21 jähriger Monarch mit seinen Granden an die Porta de Alcalá Abends entgegen geritten sei; und was für ein schönes Zimmer mit Seiden- und Goldtapeten man ihm in der Casa del Tesoro eingerichtet, neben dem Alcazar Seiner Katholischen Majestät. Er führte mich in eine Kapelle, wo das ihm von der erlauchten kleinen Infantin [Maria Theresia] verehrte Altarfrontal war, und der Messornat von Goldstoff mit Besatz von Ambraleder. Auch zeigte er mir ein Gemach, wo die kostbare Chinaeinrichtung angebracht war, die ihm damals S. Majestät geschenkt hatte; ja er erinnerte sich noch, dass ich es gewesen, der höchstderselben kleines Bildniss in Diamanteneinfassung gemalt, das er ebenfalls damals mitgebracht hatte [1]). Ich erlaubte mir zu versichern (was die Wahrheit ist), dass er sich die Liebe und Begeisterung aller Herren unseres Hofes erobert habe; und nicht minder das Andenken der Damen, durch *mille cose curiose di devotione*. Er erkundigte sich alsdann nach meinen Wünschen, und da ich ihm sagte, dass ich nur Studien halber gekommen sei, glaubte er, dass mir dann eine Wohnung im Vatican am liebsten sein werde, hier sei die wahre Akademie für die Maler aller Welt. Er versprach mir einen seiner Gentilhuomini oder Monsignori am nächsten Tage zu schicken, der mich dorthin geleiten solle. Er hoffe auch, mir die Ehre einer Sitzung seines Oheims zu verschaffen, die dieser grosse Mäcen *di tutte le virtù* fremden Künstlern gern gewähre. Vor zwei Jahren habe der Hofmaler des Gran Duca [Sustermans] diese Gnade gehabt. Ich dachte an den leider zu früh hingerafften Sohn Madrids [Diego Cincinati S. 88].

„Meine Ungeduld, den grössten Tempel der Christenheit zu sehen, führte mich noch denselben Nachmittag nach Sankt Peter, das vor siebzehn Jahren vollendet worden ist. Das Innere ist von magischer Helle, aber noch lange nicht ausgestattet mit Marmor, Gemälden und Bildwerken, wie längst der Tempel von S. Lorenzo [Escorial], der ihm nachgebildet ist. Das bemerkenswertheste Denkmal ist das bronzene Grab Paul III von Guglielmo della Porta. Es steht unter der Kuppel in der Nähe des südwestlichen Pfeilers, von allen Seiten frei mit vier Marmorfiguren von göttlicher Schönheit, wahrlich Michelangelo's würdig. Von

[1]) Molti donativi riporta il Legato, il ritratto del Re con un adorna'o. di Diamanti di valore di $\frac{m}{\times}$ Scudi, alcuni lavori della China per formar, et ripartir stanze, cose curiosissime, et di gran stima. Die Diamantengarnitur jenes Bildnisses wurde auf 10000 Scudi geschätzt.

demselben Porta ist der Baldachin über der Confession. Wir gingen auch in die Mosaikfabrik, wo wir Marcello Provenzale aus Cento damit beschäftigt fanden, das Schiff des Petrus von Meister Giotto wiederherzustellen. Diess war, als man es in dem Hof der alten Basilica abgenommen hatte, zerbrochen worden; bisher befand es sich an der Mauer des Palastes, dem Wetter ausgesetzt. Jetzt, nachdem die Figur des Petrus, des Fischers und des Winds ergänzt worden sind, soll es in die neue Vorhalle über den Eingang kommen.

„Man sprach viel von den grossen Plänen des Lorenzo Bernini, der ganz in meinem Alter ist. Da er im Anfang dieses Jahres zum Architekten der vaticanischen Basilica und des apostolischen Palastes ernannt worden ist und Seine Heiligkeit ihn sehr liebt, so werden diese Pläne nicht auf dem Papier bleiben. Nach seiner Erhebung soll er zu ihm gesagt haben: „Es ist ein grosses Glück für den Cavalier, den Cardinal Maffeo Barberini als Pabst zu sehen, aber weit grösser ist das unsrige, dass der Cavalier Bernini in unserm Pontifikate lebt.“

„Am folgenden Tag in der Früh hörte ich die h. Messe in unserer Nationalkirche S. Jago an der Piazza Navona. Ich traf dort einen Jesuitenpater aus Salamanca, mit dem ich die Kapelle S. Diego besah, wo Francesco Albani seine ersten Malereien hier ausgeführt hat, nach den Cartons des Hannibal, dessen Kräfte damals für die Freskomalerei nicht mehr ausreichten[1]). Da die Kirche S. Maria della Pace in der Nähe liegt, so schlug mir der Pater vor dorthin zu gehen, wo derselbe Maler, der eben wieder nach Rom zurückgekehrt sei, an der Decke über dem Hochaltar arbeite. Wir sahen in der Sakristei Cartons zu einem Fries von lieblichen Engelkindern. Als wir von da in die Kirche der Anima gingen, trafen wir einen Deutschen Namens Sigismundo Laire aus Bayern, der seit lange von unsern Vätern von der Gesellschaft beschäftigt wird. Er zeigte uns in seiner Wohnung eine Menge feiner Bildchen auf Lapis, Smaragd, Carneol, besonders aber Kupfer, nach den Originalen, die diese Stadt von S. Lucas besitzt, und die unsere Glaubensboten mit nach Indien nehmen. Wir unterhielten uns hier lange von der Künstlerrepublik Roms. Der Pater erzählte mir von den Annehmlichkeiten des Lebens der Maler in Rom, mit dem in dieser Beziehung keine Stadt der Welt verglichen werden könne. Es sei in der That, wie die Römer sagten, die Stadt des Talents und der Ehre (*la città di Virtù e d' Honore*).

[1]) Sie sind neuerdings abgenommen und theils in die Kirche del Monserrato, zum grössern Theil aber in die städtische Galerie von Barcelona gebracht worden.

Wie viele hätten ihre langen unsteten Wanderjahre hier für immer abgeschlossen. Hier entdeckten sie neue Pfade ihrer Kunst, sie genössen Freiheit nach ihres Herzens Lust, fänden Arbeit und Gönner die Fülle. Ausländer würden den Einheimischen nicht nachgesetzt, Neuerer fänden keine Schwierigkeit, neben den angesehenen alten Herren aufzukommen. Er bestätigte mir, was ich so oft von unserm Marques de la Torre [Crescenzi] in Madrid gehört, dessen Familie vielen Künstlern die Mittel zu ihrer Ausbildung und Beschäftigung gewährt; man rühmte mir auch den Marchese Vicencio Giustiniani. Die Maler würden hier mit Ritterkreuzen geschmückt, zuweilen einer mit mehreren nacheinander (wie der Cavalier d'Arpino), Cardinäle höben ihre Kinder aus der Taufe (z. B. Domenichino's), sie bauten sich Paläste. Er rieth mir indess, nicht ihre Gesellschaft aufzusuchen. Sie würden zu sehr verwöhnt. Sie schienen zu erwarten, dass Päbste und Cardinäle bei ihnen antichambrirten, was auch manchmal der Fall sei; den meisten sei am wohlsten in den Hosterien und manche (wie Celio) seien ungeniessbare Sonderlinge. Andere spritzten wie Kröten bei jeder Berührung ihre satirische Galle aus gegen alle lebenden Collegen und oft auch gegen grosse Künstler der Vorzeit; etliche seien durch Grössenwahn oder weibische Empfindlichkeit unausstehlich. Als Paul V dem Guido erlaubt hatte den Hut aufzubehalten, prahlte er hernach, er würde es auch ohne die Erlaubniss in der Folge gethan haben. Die Geschichte vermehrte noch meine Abneigung gegen diesen Spieler, der sich meiner Ansicht nach von allen seiner Schule am meisten von der gesunden Wahrheit entfernt hat, in der Farbe gewiss, aber auch im übrigen.

„Ich fragte nun nach dem Padovaner [Ottavio Lioni], dessen feine und charaktervolle Bildnisse in punktirter Manier mit der Nadel ich bei Dir gesehen hatte; hörte aber dass er im vorigen Jahre, 52 Jahre alt, gestorben sei. Dagegen war Antonio Tempesta noch am Leben, er ist 74 Jahre alt. Keinen grösseren giebt es jetzt dort in Jagden, Triumphzügen und Reiter-Schlachten. Da es Zeit war aufzubrechen, so wandten wir uns nach dem Monte Cavallo, wo wir den grossen Cavalcadenfries von seiner Hand in der Loggia des päbstlichen Palasts sahen. Die Rede kam dann auf Michelangelo von Caravaggio, aber der ehrwürdige Herr sprach von diesem *uomo fantastico e bestiale* (so nannte er ihn), wie Vicencio [Carducho] in Madrid, doch schien die Abneigung noch mehr dem Schweif zu gelten, der hier in Rom von ihm zurückgeblieben ist. Seine besten Sachen würde ich bei dem Marchese Vicencio in der Via S. Luis sehen, der jungen Leuten gerne Gelegenheit gebe, diese Vorbilder der natürlichen Malerei zu studiren; er nannte einen Mailänder Francesco Parone, den wir dort finden würden. Einer von diesen, ein hier geborener

Venezianer Tommaso Luini, kopire den Meister auch sonst so genau, dass man ihn „*il Caravaggino*“ nenne. Meistens wären es Lombarden, wie Gio. Serodine; aber einer seiner wildesten *turcimanni* sei ein Römer, Prospero Orsi. Keiner aber reiche an Monsù Valentin [† 1632], den sogar der Cardinal Francesco (bei den Barberini scheine jetzt schon die blosse französische Nationalität eine Empfehlung) ins Herz geschlossen und ihm ein Gemälde für Sankt Peter verschafft habe. Das Verdienst gebühre ihm unstreitig, dass er für die Nachwelt die Gesellschaft aufbewahrt habe, in der sie sich alle am wohlsten fühlten, auch der welcher die Kuppel von Sankt Peter und die welche sonst nur *visioni di angeli* malten. — Ueberhaupt, fuhr er fort, drängen sich seit einiger Zeit die *forastieri* in auffallender Weise in den Vordergrund. In Neapel sehe man die Einheimischen, sonst so eifersüchtig, im Gefolge eines kleinen Valencianers, wol nicht bloss weil er im Palazzo Reale residirt, sondern weil er in Kraft und Schönheit des Pinsels alle hinter sich lässt. Da sei am Hofe des Granduca Ferdinand II Justus Sustermans, als Bildnissmaler ohne Nebenbuhler. Auch der andere jetzt am Hof des Katholischen Königs geschätzte *flamenco* [Rubens] habe ja hier seinen Ausgang genommen; noch keiner von da oben habe sich der guten italienischen Manier mit soviel Glück angenähert.

„Nachdem wir in einer Hosteria an Piazza Navona gespeist hatten, die Gemälde und Münzen in den Buden betrachtet und über die Reden der Quacksalber gelacht, verabschiedete ich mich von meinen Begleitern und kehrte in den Albergo zurück, um zu ruhen. Darauf begab ich mich nach der Piazza S. Trinidad, wo mich der Gentilhombre des Cardinals an dem Brunnen mit seinem Wagen treffen wollte. Dieser vor kurzem enthüllte Brunnen hat die seltsame Form einer Barke und ist die letzte Arbeit Pedro Bernini's, der vor wenigen Monaten starb, des Vaters jenes Lorenzo. Im Vatican angelangt, stiegen wir in den Hof S. Damaso's hinauf, und nachdem wir die Grotesken Raphaels betrachtet hatten, ging Don Roque zu der Wache, die er anwies, mir jederzeit den Eintritt zu gestatten, wenn ich nach dem Jüngsten Gericht Michelangelo's, oder nach den Sachen Raphaels zeichnen wolle. Vor diesen trafen wir viele junge Maler, die das grosse Gemälde studirten, wo die Theologie mit der Philosophie in Einklang gesetzt wird und in der Mitte das höchste Gut auf dem Altar steht, ebenso wie das gegenüber, wo der Urbinate den h. Paulus vorgestellt hat, wie er zu Athen den Philosophen predigt. Wir gingen dann noch weiter hinauf, und kamen in einen ungeheuer langen Gang, der Corridor der Cleopatra genannt. Er wurde vor mehr als zweihundert Jahren von Julius II gebaut, um die Wohnung Alexander VI mit dem Ritiro im Garten oben auf dem Hügel zu verbinden. Dieser Gang

ist 300 Palmen lang und ganz kürzlich von Seiner Heiligkeit wiederhergestellt worden. Da die Nachmittagskühle bereits eingetreten war, so schlug D. Roque vor, auf das Dach des gewölbten Corridors zu steigen und auf diesem nach dem Ritiro hinaufzugehn, wo wir die wundervollste Aussicht (wahrlich ein Belvedere) auf die heilige Stadt und die Campagna geniessen würden. Nachdem wir etwa die Hälfte des Wegs gemacht hatten, öffnete sich auch zur Linken unten der Blick in den geheimen päbstlichen Garten der Pinie. Am Ende angelangt, stiegen wir wieder herab und kamen heraus bei der Statue der sterbenden Cleopatra, die am Ende des Corridors über einem Brunnen aufgestellt ist. Von da traten wir in einen von hohen Mauern umschlossenen viereckigen Garten, mit reizenden Blumenbeeten, zwischen denen die Flussgötter Nil und Tiber, sowie eine kauernde Venus aufgestellt waren. Auch in acht Nischen der Mauern sind griechische Marmore, darunter der Laokoon. Dann besahen wir das Zimmer, in dem ich durch die Gnade des Cardinals beherbergt werden sollte. Die Umgebung kann sich mein Herz nicht herrlicher wünschen, aber der Ort ist doch gar zu abgelegen und einsam. Das Zimmer ist ein Theil des alten Palazzetto di Tor de' venti, den Raphaels Freund Bramante Lazzeri gebaut hat. Wir verweilten und ruhten lange in einem grossen aber etwas dunklen Saal, (er hat nur drei Fenster) und betrachteten die mit bizarrer Erfindung gemalten sechszehn Historien des Federigo Zuccari, welche die Geschichte von Moses und Pharao darstellen. Sie gaben mir von diesem Maler einen bessern Begriff, als die schwachen Arbeiten im Escorial. Ueber einem Gesims, das von jonischen Pilastern, zwischen denen Tapeten aufgehängt sind, getragen wird, erheben sich zwanzig bekleidete Termini [Karyatiden] von weissem Stuck auf Piedestalen mit Fruchtschnüren; zwischen diesen Figuren sind die sechzehn Gemälde. Das letzte Gemälde, die Erwürgung der Erstgeburt, ist von Barocci und unvollendet. Diese Gemälde hat der Cardinal Emulio für Pius IV ausführen lassen[1]). Da mir der Saal gefiel und auch der Gedanke an die von Seiner Majestät unternommenen neuen Einrichtungen im Alcazar nahe lag, so liess mir D. Roque die Schlüssel zu dieser päpstlichen Wohnung zurück. In der Nähe ist eine alte Kapelle, die Innocenz VIII im Jahre 1490 Johannes dem Täufer weihte; über der Thür ist er dar-

[1]) Dieser Saal ist jetzt ein Theil des etruskischen Museums (Museo Gregoriano) und enthält die Bronzen und Goldsachen. Er liegt rechts von der grossen Nische, welche das alte Theater des Belvedere abschloss. Die Fenster gehen auf die jetzige Sala delle muse des Museums. Der Aufgang ist aus dem Cortile der Statuen.

gestellt knieend vor der h. Jungfrau, die von vielen Heiligen umgeben ist. Alle Wände und auch die Gewölbe sind von Meister Andrea aus Mantua [Mantegna] in Fresko ausgemalt. Man sieht da einen prächtigen Garten, in dem viele Höflinge beschäftigt sind die königliche Tafel (des Herodes) anzurichten und mit Laubgewinden und Blumen zu bekränzen, in der Mitte ist ein prachtvoller Credenztisch mit goldenen Schüsseln. Damit beschloss ich mein heutiges Tagewerk; wir gingen hinaus durch den *boscareccio*." —

Ueber den weitern Verlauf von Velazquez' römischem Leben lassen wir seinen Schwiegervater reden[1]). „Als er den Palast und die Vigna der Medici auf Trinità de' monti gesehn, fand er, dass hier der beste Platz sei für Studium und Sommeraufenthalt. Denn es ist der höchste und luftigste Ort, und sehr vorzügliche Statuen zum kopiren giebt es auch. Und so ersuchte er den Grafen Monterey, er möge doch bei dem Herzog von Florenz zu erreichen suchen, dass ihm dort zu wohnen gestattet werde. Zwar war es nothwendig, an den Herzog selbst zu schreiben, dieser aber erlaubte es. Zwei Monate wohnte er dort, bis ihn ein Tercianfieber zwang hinunterzuziehen in die Nähe der Wohnung des Grafen. Dieser nahm sich seiner während der Tage der Krankheit sehr an, sandte ihm seinen Arzt und Arzneien auf eigene Rechnung, und befahl dass ihm alles nach seinem Wunsche in seinem Hause hergerichtet werde, ausser vielen Geschenken von Delicatessen und öftern Andenken (*recuerdos*)." —

Nicht weit von dem hispanischen *pintor de cámara*, auf dem Monte Pincio, wohnte ein andrer fremder Maler, *premier peintre du Roy*. Ob Nicolaus Poussin und Diego Velazquez, wie Stirling ausmalt, einander nahegekommen sind? Oertlich, wol möglich. Jene Studien römischer Villen und Ruinen versetzen uns an Punkte, wo von jeher Fremde aller Nationen und Schulen sich befreundet haben. Velazquez hat zwar nie heroische Landschaften komponirt, aber über den weiten, einsamen, menschenleeren, tiefblauen Gebirgsthälern, von den schroffen und kahlen Höhenzügen seiner Sierren herab weht ein ähnlicher nur wilderer Geist, wie in Poussins römischen Landschaften, obwol an diesen die ordnende Kunst ungleich mehr Antheil hat.

Allein es ist nicht wahrscheinlich, dass sie sich gekannt haben. Beide suchten die Kollegenschaft nicht auf. Die grossen Männer wandeln eben auf dieser Erde noch nicht Arm in Arm

[1]) Arte de la Pintura I, 138.

wie in Elysiums Alleen. Diese romanischen „Brudernationen" trennte dazumal nicht bloss der Krieg und der Wettkampf ihrer Eifersucht: mehr noch das Selbstgefühl und die Selbstgenügsamkeit ihrer Kultur.

Beider Sehnsucht richtete sich nach Rom, und beiden wurde sie erfüllt im dreissigsten Jahre; dem einen nach hartem Kampf. Auch der Franzose ward, nur ohne sein Zuthun, ja mit Widerstreben an den Hof gezogen, und gewann die Gunst des Cardinalministers und des Königs, der ihm einmal sagte, sein Abendmahl sei ihm so lieb wie seine Kinder. Aber er sehnte sich in seiner Tuilerienwohnung nach Rom, und die Rückkehr erleichterte der Tod seiner Gönner. Velazquez führte wol eher Wissbegier als Werdelust nach Italien und er studirte die Antike und Michelangelo mehr wie ein vornehmer Liebhaber. Während selten ein Künstler so unberührt von römischen Einflüssen von dannen gezogen ist, so giebt es keinen Maler, der so wie Poussin seine ganze Kunst aus den Trümmern der Alten, den Poeten, der römischen Landschaft sich neu erschaffen. Jener seine Weise fertig mitbringend, am spanischen Platz und in der Villa Medici malend, ganz wie im Cuarto bajo des Alcazar; dieser die Malerei vom Fundament aus sich neu construirend; losgelöst von Vaterland, Amt, Nationalität, Ueberlieferung, seinem Ideal nachgehend, einer *maniera magnifica*, zu der auch die Grösse des Gegenstandes: Heldengeschichten, Schlachten, göttliche Dinge gehören; erste Regel, die Minutien zu vermeiden; die Farbe nur Schmeichelei zur Ueberredung der Augen[1]). So kehrt jener bald zurück an den förmlichsten Hof der Welt, um fortzufahren zu arbeiten als Hofbeamter, — dieser blieb, zu schaffen frei wie ein Dichter. Den Idealisten, der Malerei und Plastik für eine einzige Kunst erklärte, hätte W. Bürger (S. 4) als Antipoden des Velazquez nennen können: *le peintre le plus sculpteur qui fut jamais.*

Die zwölf Gemälde.

Hier begegnet uns eine Nachricht, die, wenn sie sich als glaubwürdig erwiese, unseren Vorstellungen von dem Verhältniss des Velazquez zu Roms Künstlerwelt mehr Bestimmtheit geben

[1]) Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura e dell' esempio de' buoni maestri. In G. P. Bellori, le vite de' pittori. Rom 1728, p. 300 ff.

würde. Cean Bermudez (Diccion. V, 170 f.) hat die fragliche Notiz zuerst in seine Biographie aufgenommen, wenn auch zweifelnd. Der Maler hätte zwölf Künstlern, den besten die es in Italien gab, ebensoviele Gemälde in Auftrag gegeben für seinen König, und sie auch nach Spanien mitgenommen. Die Nachricht stammt aus einem Buche des Francisco Preciado[1]), der am Ende des vorigen Jahrhunderts Direktor der spanischen Akademie in Rom war, dieser aber hat sie aus Sandrart's Teutscher Akademie[2]). Der Frankfurter Maler sagt von einer Mitwirkung des Velazquez bei dem Auftrag nichts; hat Preciado diese bloss angenommen, weil sie zu dem ihm, aber viel später ertheilten Auftrag, in Italien Gemälde für Philipp IV anzukaufen, passte? Deshalb verlegt er die Geschichte in die Zeit der zweiten Reise; schon Cean hat aber bemerkt, dass damals (1649) mehrere jener Maler nicht mehr am Leben waren (Valentin † 1634, Cav. d'Arpino † 1640, Domenichino † 1641, Guido † 1642, Lanfranco † 1647). Auch hatte damals Sandrart bereits Italien verlassen. Sie könnte also nur in diese erste Reise fallen.

Unserem Sandrart war das Unternehmen so lebhaft im Gedächtniss geblieben, weil es der Glanzpunkt seiner Wanderjahre gewesen war. Er hatte sich rasch bei den Malern Roms eingeführt, indem er zu der üblichen Willkommsmahlzeit alle vornehmen Künstler, vierzig an der Zahl, persönlich einlud und sich mit Franzosen und Italienern, Deutschen und Niederländern in ihren Sprachen unterhielt. Er wurde bald darauf, obwol ein ganz junger Anfänger, nachdem er sich durch zwei Gemälde bekannt gemacht, „unter diejenigen berühmtesten Künstler in Italien gezählt, welche die zwölf Stücke für den König in Hispanien, von gleicher Grösse, nach dem Leben, verfertigen sollten. Da er dann sein Werk so glücklich zu Ende gebracht, dass es für eins der besten von Cardinälen, Herzogen, Fürsten und Liebhabern in Rom geschätzt wurde, als man sie, am Festtag U. L. F. von Constantinopel, während der Procession ausstellte".

Er giebt auch die Gegenstände an, ausgenommen bei dreien, die nicht fertig geworden waren und bei der Procession fehlten:

[1]) Arcadia pictorica en sueño, allegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, Pastor arcade de Roma. Madrid 1789. S. 192.

[2]) Lebenslauf und Kunst-Werke Joachims von Sandrart. Nürnberg 1675. fol. S. 9 f.

des Cav. *Joseph von Arpino*, des *Massimo Stanzioni* und des *Orazio Gentileschi*. Es waren folgende, die er auch lobend beschreibt:

Guido, Paris die Helena ans Ufer begleitend.

Guercino, Dido auf dem Scheiterhaufen.

Pietro da Cortona, Raub der Sabinerinnen; „für das köstlichste Werk dieses Meisters erkannt“.

„*Valentin von Colombi*“, die fünf Sinne, in einem Zimmer bei der Tafel, in Form einer freundlichen Conversation.

Sacchi, „die göttliche Fürsichtigkeit auf einem majestätischen Stuhl, zwischen vielem umstehenden himmlischen Frauenzimmer göttlicher Tugenden gesessen“.

Lanfranco, Diana, Calisto und Actäon.

Domenichino, Diana, „allen vorigen wo nicht vorzuziehen, doch zur Wette entgegenzusetzen“.

Poussin, die Pest.

Sandrart, Seneca's Tod, bei Fackelbeleuchtung.

Ist nun jene Vermuthung einer Mitwirkung des Velazquez wahrscheinlich zu machen? — Von Seiten der Zeit lässt sich nichts einwenden. Alle waren um 1630 am Leben, von kaum einem lässt sich das Alibi beweisen. Zwei Gemälde sind auch nach anderweitigen Angaben grade damals entstanden: Poussins Pest 1630, Guercino's Dido 1631. Die Gegenstände mythologischer Natur stimmen zu dem Geschmack Philipp IV, der aus andern Aufträgen dieser Art bekannt ist.

Befremdlich ist freilich, dass kein einziges von den zwölf Gemälden an seinen Bestimmungsort gelangt ist, denn in den königlichen Inventaren ist keines erwähnt, wol aber sind von den meisten (vielleicht von allen) die ersten Käufer und Besitzer bis auf den heutigen Tag nachzuweisen. Sie sind meist in Rom geblieben. Der Raub der Helena von Guido und die Dido von Guercino sind noch heute im Palast Spada. Letztere soll für die Königin Anna von Frankreich bestimmt gewesen sein, und war in Bologna drei Tage ausgestellt[1]). Der Raub der Sabinerinnen vom Cav. d'Arpino kam aus dem Palast Sacchetti in die Kapitolsgalerie. Die Pest Poussin's wurde nach Félibien[2]) für sechzig Scudi einem Bildhauer Mattheo verkauft, später erwarb sie der

[1]) Ritratti di celebri pittori del sec. XVII, disegnati, ed intagliati da Ottavio Lioni. Roma 1731. p. 92.

[2]) Entretiens sur les vies des plus exc. peintres. Paris 1685. IV, 258.

Herzog von Richelieu; Sandrart selbst bemerkt, dass sie „nachgehends zu Rom für tausend Cronen geschätzt, angenommen und bezahlt worden“. Ist mit der Diana Domenichino's das berühmte Bild im Palast Borghese gemeint, das für den Cardinal Borghese gemalt war, von dem also eine Wiederholung verlangt worden wäre? Letzteres müsste auch von Sacchi's Bild angenommen werden, denn die Beschreibung passt auf das Deckenfresko der Divina Sapienza im Palast Barberini. Die fünf Sinne Valentins kamen aus der Angerstein-Sammlung in die Galerie von Bridgewater House. Den Seneca Sandrarts erhielt sein Gönner Giustiniani, und mit dessen Galerie das Berliner Museum diess Jugendbild eines deutschen Malers aus der traurigsten Zeit unsers Vaterlandes (N. 445). Neuerdings ist es an das Museum zu Erfurt abgegeben worden, doch darf sich der brave Frankfurter damit trösten, dass sein patriotischer Name mit grossen Goldbuchstaben in den Fries der Nationalgalerie gesetzt wurde. In einer Bildnissfigur der städtischen Galerie zu Frankfurt von 1636, die in der frühern Art des Velazquez gestellt ist, sieht man eine Büste des Seneca.

Die neun Gemälde müssten also zwar vollendet, aber nicht abgesandt worden sein, wahrscheinlich weil das Honorar ausblieb. Monterey, ein grosser Gemäldefreund, hat kurz darauf als Vicekönig auch die besten Künstler Neapels mit solchen Aufträgen bedacht. Er war aber ein schlechter Haushalter, man sagte, er lebe glänzender als sein König; er hatte sich in Rom dergestalt in Schulden gestürzt, dass sein Verbleib dort unhaltbar geworden war[1]). Die Absendung der Gemälde wird also hieran gescheitert sein, und sie wurden, wie man bei Poussin sieht, von den geldbedürftigen Künstlern zum Theil zu Schleuderpreisen anderweitig abgegeben. Von Sandrart hat Monterey jedoch zwei andere Gemälde im Auftrag des Cardinal Barberini nach Madrid befördert, einen hl. Hieronymus und eine Magdalena in der Wüste.

Die Möglichkeit lässt sich wohl nicht bestreiten, dass der Gesandte sich des Rathes des Velazquez bei der Auswahl der Maler und seiner Hülfe bei den Unterhandlungen mit ihnen

[1]) L'Ambasciatore di Spagna, in riguardo delle sue instanze, e degl' incomodi, con quali si trattiene in questa Corte per l'aria, e per li *debiti*, che ha contratto, ha havuto la permissione di partire. Depesche Zuane Pesaro's vom 22. Juni 1630.

bedient hat. Sein Schwiegervater Pacheco hat freilich kein Wort davon; aber Velazquez mag von einer Sache, die ein so schmachvolles Ende genommen, nicht gerne gesprochen haben.

Selbstbildniss.

Von einem Selbstporträt, welches Velazquez nach dem Bericht seines Schwiegervaters in Rom gemalt hat, schien ausser eben dieser Nachricht keine Spur vorhanden zu sein.

Pacheco erwähnt es zweimal in dem Leben seines Schwiegersohns (I, 8): „Neben den anderen Studien machte er in Rom ein herrliches Selbstbildniss, welches ich besitze, mit Bewunderung der Kenner und zur Ehre der Kunst". Und dann im dritten Buch (Cap. 8): „Ich übergehe mehr als hundertfünfzig meiner Bildnisse in Farben, um auf das meines Schwiegersohns hinzuweisen, gearbeitet in Rom und gemalt in der Manier des grossen Tizian, und (wenn es gestattet ist so zu sprechen) nicht geringer als dessen Köpfe."

Das Gemälde ist früh verschollen, und auch von einer Kopie ist nie etwas gehört worden. Alle sonstigen Bildnisse zeigen ihn in vorgerücktem Alter. Hier wäre nun der Platz, der Frage nahe zu treten, ob das von Otto Mündler als Velazquez erkannte Bildniss der Kapitolsgalerie nicht doch dieses verloren geglaubte Porträt sei. Müssige Zweifel haben ja so wenig Werth wie müssige Behauptungen. Schon der Entdecker nannte es „ein Werk seiner jungen Jahre". Obwol es (nach J. Burckhardt) „modellirt ist wie mit einem Hauch": so lassen doch die breiten, dunklen Schatten an der verkürzten Seite des Gesichts nur an diese Zeit denken. Ein so einfaches Brustbild, in weitem Talar oder Hausrock, an dem nur der Kopf ausgeführt ist, würde Pacheco wol nicht *famoso* genannt haben; aber es kann die Originalaufnahme sein, nach der jenes Geschenk gearbeitet wurde.

Da Stil und Zeit passen, die Wahrscheinlichkeit für seine Entstehung in Rom spricht, so hängt die Entscheidung von der Aehnlichkeit ab. Das einzige unzweifelhafte Selbstbildniss ist das in den *Meninas*. Hier sieht der Maler freilich etwas anders aus. Aber es liegen fast dreissig Jahre dazwischen; und in den unveränderlichen Theilen ist nichts zu entdecken was die Selbigkeit ausschlösse. Die Formen sind nur stärker ausgearbeitet, die feinen Züge des jungen Mannes, vielleicht des Reconvalescenten

(die glänzenden Augen!) sind voller geworden. Der Kopf erscheint verändert durch den Schnitt der Haare. Diese, später dichter und in kegelförmigem, schlichtem Fall die Schläfen bedeckend, sind nach der Mode der dreissiger Jahre sorgfältig gekräuselt, in sanfter Wellenlinie, nach links tiefer, über die Stirn gestrichen, dann (durch den Hut) glatt angedrückt, ums Ohr in künstlichem Gelock ausgebreitet. Dagegen stimmen Stirn, Nase und Unterlippe überein.

Was das Bildniss von den übrigen des Meisters und von Selbstbildnissen überhaupt unterscheidet, ist die Bewegung der Augen, die statt des üblichen Seitenblicks grad aus sehen, wie in einen Spiegel. Dieser Blick sowie die leise Neigung des Kopfs auf die linke Schulter und nach vorwärts findet sich auch in jenem Selbstbildniss der Meninas. Aus dem etwas träumerischen Blick spricht ein offener, einfacher, bescheidener Charakter.

Das Brustbild steht auf hellgelbem Grunde, gemalt fast nur mit Schwarz, Weiss und etwas Carmin. Aber die Haltung ist jetzt durch den braungewordenen Firniss, besonders an den schattigen Theilen stark verändert worden.

Ist unsre Vermuthung richtig, so wäre es eine eigene fast einzige Gunst des Zufalls, die seinem Bildniss auf dem römischen Kapitol einen Platz gegeben hat. Als er vor dem Titusbogen sass, hat er das schwerlich geahnt.

In der Villa Medici.

Die Villa Medici baute an der Stelle der lucullischen Gärten im Jahre 1560 Annibale Lippi für den Cardinal Gio. Ricci von Montepulciano; nach dessen Ableben wurde sie vom Cardinal Ferdinand von Medici erworben und mit der weltberühmten Statuensammlung bereichert. Sie besass im Jahre 1629 noch alle ihre Antiken, von welchen erst 1677 die Venus, der Schleifer und die Ringergruppe nach der Tribuna der Uffizien gewandert sind. Nur die in der dem Garten zugewandten Façade im antiquarischen Geschmack des 16. Jahrhunderts eingelassenen Sarcophagreliefs und Büsten sind von dem alten Vorrath geblieben. Der Mercur des Gian Bologna stand auf einem Brunnen; die fünfzehn Statuen der Niobegruppe, im Jahre 1583 entdeckt, am Ende der grossen Allee gegen Norden in einer von vier Pfeilern getragenen Halle von zwanzig Fuss Durchmesser, kreisförmig gruppirt um ein aufspringendes Ross. Seine

Heiligkeit selbst hatte diess Werk in eleganten Distichen gepriesen[1]).

Diese römischen Vignen haben nicht am wenigsten dazu beigetragen, die in Rom zusammenströmenden Künstler auf die Landschaftsmalerei zu lenken, besonders die im Anfang des Jahrhunderts angelegte Villa Borghese. Evelyn nennt sie *an elysium of delight.* Nichts glich einem ersten, nach langer Land- oder Seefahrt, auf dieser Höhe der Villa Medici erlebten sonnigen Morgen, wenn das Auge über dem Häusermeer Roms schweifte, die Luft erzitternd von den Glocken, ringsum Blumenduft, tiefdunkle Laubwände, Bienensummen. Es war als könne es nie wieder Nacht werden, als sei der ewige Sabbath schon angebrochen.



Villa Medici.

Auch Velazquez hat zwei Punkte seiner Villa als Gegenstücke aufgenommen[2]). Diese Skizzen versetzen uns in die ersten glücklichen Tage, die er fern von Kriegstoben und Hofdienst, in unbehelligtem Genuss dieses herrlichen Stückchens Erde verlebte. Ihr unvollendeter Zustand erinnert an die Kürze dieser Tage: *latet anguis in herba.* Sie sind mit spitzem Pinsel und scharf aneinandergesetzten Tinten hingeworfen; ausgeführt könnten sie entzückend sein; jetzt hat die Phantasie nachzuhelfen. Sie sind die einzigen Stücke dieser Classe, welche ganz seine Hand zeigen; allen andern, ähnlichen fehlt die Klarheit und die Unveränderlichkeit der Farbe.

An dem einen dieser Punkte begegnete er einer Bekannten aus dem Belvedere: der Cleopatra-Ariadne. Sie

[1]) Maphaei S. R. E. Card. Barberini postea Urbani VIII poemata. Oxford 1726. p. 137.

[2]) Prado N. 1106. 0,44 × 0,40. N. 1107. 0,44 × 0,38.

schien ihn beruhigen zu wollen, dass er jenen unvergleichlichen Ort verlassen. Die Statue war in einer kleinen marmornen Loggia, unter hohem Bogen; durch die Seitenöffnungen mit Brüstungen genoss man einen Blick auf die Cypressen (*verdes obeliscos*[1]) der borghesischen Gärten. Die Loggia war wie ausgedacht als Rahmen dafür. Durchs Epheulaub dringt das grelle Licht der getünchten Wand; es klingt wieder in den weissschimmernden Gebäuden der Villa gegenüber.

An dieser Vedute freut sich ein Cavalier in dunklem Hut und Mantel. Im Vordergrund steht ein grosser, nachlässig angezogener Mann mit Halskrause, langem Mantel und weissem Kopftuch, zu einem Arbeiter in Hemdsärmeln gewandt, der sich verbeugend mit grossen Schritten herankommt. Vielleicht stellt er ihn zu Rede, was der Hund von *forastiere* da mache. — Die Statue der Ariadne befindet sich jetzt sehr restaurirt im Palast Pitti, in dem grossen Saal des Giovanni di S. Giovanni. Eine dritte Wiederholung kam später nach Madrid und ist im Erdgeschoss des Prado aufgestellt.

Das Motiv des zweiten Bildchens ist der Contrast einer weissgetünchten Halle, bekrönt von einer Marmor-Balustrade, mit den tiefdunklen Steineichenmassen darüber, durch welche in schmalen Spalten das weissglühende Licht des Himmels bricht. Die dreifache Oeffnung der Wand mit dem auf jonischen Säulen ruhenden Bogen in der Mitte, ganz ähnlich jener Loggia, ist mit einem elenden Bretterverschlag vernagelt; rechts in der Nische eine Statue. Es ist die Halle vor der Terrasse des Belvedere, wo jetzt die Copien der Niobiden stehen, vom Parterre aus gesehn. Steht man vor dieser Wand, unter den grossen Pinien, so schneidet der Palast den Anblick und das Geräusch der Stadt völlig ab. Andre hätten einen solchen Punkt von den unwürdigen Zuthaten und dem gemeinen Volk gesäubert, mit feiner Gesellschaft, bunt wie die Blumenparterres staffirt. Der Spanier giebt uns die freilich auch mit zum *genius loci* gehörende Vernachlässigung und Verbauerung, der diese fürstlichen Anlagen dort im zweiten Geschlecht zu verfallen pflegten. Auf der

[1]) Lope in der Comödie Si no vieran las mugeres.

[3]) A mount planted with cypress, representing a fortress with a good fountain in the midst. Here is also a row balustrated with white marble, covered ever with the natural shrubs, ivy, and other perennial greens, divers statues and heads, being placed as in niches. Evelyn's Diary.

Balustrade oben, wo sonst Römerinnen sich fächelten, hängt eine knoblauchduftende, schwarzäugige *ragazza* ihre schadhafte Wäsche zum trocknen auf (wo hängt sie nicht?) und bemüht sich die Herzenserleichterungen zweier Lümmel zu verstehn, dort unten an den Buxhecken, die eigentlich bestimmt waren, von den seidenen Talaren einherschwebender Monsignori und geheimer Kämmerer gestreift zu werden. Eine Herme hinter dem Bux hat sich als zweiter Horcher hinzugesellt. —

Auf beiden Bildchen kommen Statuen vor, auch ihretwegen hatte Velazquez sich die Wohnung gewünscht. Ihr Zauber beruht ganz auf diesem Ensemble. Ein halbverwilderter Garten, ein weissschimmerndes Stück Architektur, das schon auf dem Weg ist den Naturmächten zu verfallen, etwas Menschengewürm und einige Marmorfiguren, halb antik, halb modern italienisch durch ihre dreist und unwissend angeklebten Ergänzungen. Da standen sie auf den von den Jahrtausenden zugeschütteten Ruinenfeldern, über dem Boden, wo sie geschaffen, bewundert, angegebetet worden waren, der sie begraben hatte, und dem sie wieder entstiegen waren, gefärbt vom Goldton des Gewesenen, umklungen von den elegischen Harmonien des Verfalls, jener Mischung immer jungen Lebens der Natur und eines Todes, über dem noch ein Hauch ewiger Jugend schwebt. Werden die Statuen in die sicheren Säle gerettet und die Ruinen abgeräumt, so ist der Zauber dahin, und man versteht nicht mehr, wie diese Steine Mignon mitleidig ansehen konnten. —

Ein drittes Andenken dieser ersten römischen Monate ist die Ansicht des *Titusbogens*. Die Ausführung dürfte weder am Ort gemacht noch ganz vom Meister sein; unter dem Himmel Roms würde sie schwerlich einen so trüben Ton bekommen haben, der sich aber in Landschaften seines Schülers Mazo findet.

Von diesem Denkmal sah man damals nur noch das Thor nebst den zwei Kompositsäulen und dem Fries mit der Inschrifttafel, eingeschlossen von den Mauerresten der mittelalterlichen Burg, zu der die Frangipani diess Trümmerfeld umgebaut hatten; in jenen Zeiten diente er als Thorburg. Bekanntlich ist der Bogen erst seit 1822 wieder frei gemacht und die zerstörten Seiten von Travertin wiederhergestellt worden. Der Maler hat seinen Stand genommen an der Seite nach dem Kolosseum zu, in der Axe der hier durchgehenden Via Sacra. Links ganz vorn sieht man noch die Ecke der längst abgebrochenen *Turris cartularia*. Rechts eine mittelalterliche Mauer in der Flucht des Klosters S. Fran-

cesca Romana, das ihn mit der im Jahre 1615 von Lombardo erbauten Façade der Kirche verband. An der andern Seite, wo nur ein schmaler Mauerfetzen, wie ein Strebepfeiler, stehen geblieben war, sieht man durch nach der östlichen Umfassungsmauer der Farnesischen Gärten. Die darüber hervorragenden dichtgedrängten Massen von Pappeln, Lorbeern, Cypressen, erweckten in dieser staubigen Wüste eine wohlthuende Vorstellung von Parkfrische, stiller Abgeschlossenheit, Wasser und vergangenen grossen Tagen. Im Vordergrund erhebt sich links eine schlanke, bis auf die hohe dünne Krone abgeästete aber von Epheu umrankte Birke, welche in die helle Fläche zwischen Denkmal und Mauer hineingepasst ist. Gegenüber rechts in der Ecke sitzt auf gewaltigem Marmorblock ein Bursch mit Schlapphut, der seinen paar Schaafen und Ziegen auf der Schalmei vorbläst.

Es ist ein schmales dunkles Stück Vordergrund mit vorgelegter Querwand, durch die nur das Thor des Bogens einen Blick in Ferne und Licht eröffnet. Darin sieht man links, stark verkürzt, die Nordseite der Orti Farnesiani mit dem Fronton des Vignola; dann zwei von den drei Säulen des Castortempels, zuletzt die weiss schimmernden Häuser des Aufgangs zum Kapitol (*Via di Campidoglio*) und die Ecke des Tabulariums[1]).

Vor dem Bogen stehen zwei Cavaliere, die jene wundersam lebendigen und authentischen Reliefs einer der grössten Katastrophen der Weltgeschichte betrachten. Dieser Ideenverbindung verdanken wir wahrscheinlich auch die Skizze.

Es ist ein Stück des alten Campo Vaccino, das nun längst verschwunden ist. Diess grösste Trümmer- und Erinnerungsfeld Italiens war bis in unser Jahrhundert zugleich ein unvergleichliches Landschaftsbild: der Kreislauf der Zeiten hatte die uralte Hirtenscenerie der Anfänge des Bauernstaats zurückgebracht. Tausende haben hier über das Tasso'sche Thema *Cadono le città* geträumt, von Vorzeit, Gesetzen der Geschichte, Landschaftsmalerei und Menschenloos. Der Ameiseneifer der neuesten Forschung hat inzwischen die blanken Knochen oder Knochensplitter dieses Kadavers blossgelegt und mit Taufscheinen versehen; leider auch auf die Lebenden neuen Brodem tödtlicher Fieberluft entfesselt. *Et plurima mortis imago.*

[1]) Vergl. Hieronymus Cock, Operum antiquorum romanorum reliquias ac ruinas etc. Antwerpen 1562. Prospectus colossei cum aedibus et variis ruinis illi contiguis.

Die Schmiede Vulcans.

Während dieser römischen Monate hat Velazquez sein Amt als Kammermaler Philipp IV nicht vergessen. Zwei grosse Historien hat er ihm mitgebracht, die Schmiede Vulcans und den bunten Rock Josephs. Es scheinen Pendants: der entlarvte und der gelungene Betrug; auch sind sie grösstentheils mit Benutzung derselben Modelle gemalt. Nicht ohne Spannung wird man diesen Werken gegenübertreten: der Einfluss Italiens und Roms muss sich hier zeigen. Seit drei Jahrhunderten kommt in allen Leben grosser Maler eine Phrase vor, die Altmeister Vasari aufbrachte: den Einen hat zur Vollkommenheit nur gefehlt, dass sie Rom, Raphael und die Antike gesehen; die Andern sind zur Vollkommenheit erst durchgedrungen, *als* sie Rom, Raphael und die Antike sahen. Die jedem Germanen und Gallier anhaftende ästhetische Erbsünde könne nur auf dieser Pilgerfahrt abgewaschen werden.

In dem ersten und Hauptbild haben wir nun wirklich eine homerische Göttergeschichte, ja der distinguirteste der Götter ist wo nicht die Hauptperson, doch Wortführer. Es ist ein lorbeerbekränzter, von weiter Strahlenglorie umflossener Apollo, das beschattete, verlorene Profil auf dem hellen Lichtschein sich abzeichnend, in wallendem goldigem Mantel. So tritt er in die Werkstatt und offenbart dem hinkenden Feuerbeherrscher mit geheimnissvoll geschäftiger Geberde das von seinem allsehenden Auge ausgespähte Familienunglück. Beide Hände, die erhobene und die gesenkte, weisen mit dem Zeigefinger nach verschiedenen Richtungen: „Hier kam Er, dort Sie her". Eine vorherige Anmeldung hat nicht stattgefunden, auch ist er sofort *in medias res* getreten, denn Hephästos steht noch da mit der Zange in der Linken und dem Hammer in der rechten Hand, nur den Kopf hat er ihm zugewandt, um die Kunde mit starr aufgerissenen Augen zu verschlingen. So eifrig eilig sogar hat es der Gott des Tags gehabt, dass er indiscret seine Neuigkeit in Hörweite der vier Schmiedeknechte, selbst des hinten am Blasebalg beschäftigten ausschüttet. Denn auch diese sind mitten in der dröhnenden Arbeit plötzlich bewegungslos erstarrt, ihre acht Augen konvergiren nach dem goldgelockten Erzähler, mit dem Familieninteresse des Gesellen an den Thaten der Frau Meisterin. „Ein Strahl in fünffachem Reflex!" könnte man mit dem Cicerone

sagen. Es ist also der „kritische Wendepunkt“ zwischen zwei Bewegungen; denn bevor eine Minute vergeht, wird es *Carramba!* hervordonnern, und der Hammer auf den Amboss niederschlagen — in Ermangelung des Kopfes des abwesenden Hausfreundes. Denn eine so griechische Rache, wie die welche der homerische Hephästos sich gönnte, wird man diesem mageren Eckkopf mit den harten Backenknochen und schwarzen Glotzaugen schwerlich zutrauen.

Der Gegenstand ist uns nirgends sonst vorgekommen. Wie er darauf verfiel? Philipp, den sein Bacchus so entzückt hatte, wird mit König Theseus im Sommernachtstraum gesagt haben: „Noch 'mal brüllen!“ und da Velazquez keinen Bacchus mehr hatte, so dachte er an einen seiner göttlichen Vettern. Das Schema der Composition ist dasselbe, ein offener Halbkreis von Figuren rechts, eine Hauptperson davortretend. In dem dargestellten Affekt lag ein noch feineres komisches Motiv. Auch erwartete man von einem Romfahrer Studien des Nackten in mannichfaltiger Bewegung. Dafür hatte man längst zu der Cyklopenschmiede gegriffen: Tizians Gemälde in Brescia, welches im Stich Cornelius Corts erhalten ist, das Caravaggio's im Cabinet De Reynst, von Jeremias Falck gestochen, waren ihm wohl bekannt. Vielleicht hat er die Skizze schon aus Madrid mitgebracht.

Als Maler lag ihm das besonders Anziehende dieses Stoffes selbstverständlich in den Ansichten des Nackten. Die Sorgfalt der Arbeit verräth unverkennbar, dass es seine Absicht war, sich hier, in der Freiheit und Musse Roms, unter dem Eindruck der Kapelle Michelangelo's, einmal völliges Genüge zu thun in Darstellung des menschlichen Körpers. Später fand er wohl kaum wieder die Musse zu einer solchen Arbeit. Seine Modelle sind gemeine, kräftige Kerle, ähnlich in Grösse, Verhältnissen und Körperfülle, verschieden in Alter, Stellungen und Ansichten, mit feiner Abwechslung in Ton der Haut und Beleuchtung. Apollo hat die gewähltesten und jugendlichsten Formen, Vulcan die eines hageren Alten. Der vom Rücken gesehene Cyclop ist augenscheinlich auf gut Glück aufgerafft; hier sind die Beine nicht gut gestellt, der Schwerpunkt im rechten zu weit nach links geschoben. Es ist ein Bild ganz nach des Künstlers Herzen, ein Bild wie es sich der Maler wünscht, wenn er einmal frei athmen und die Kunst um der Kunst willen ausüben will. Sein und Schein, die Kenntniss der Muskulatur und die Wahrheit der äusseren Schale, sind in gleicher Weise berücksichtigt;

hier ist die Linie der Naturwahrheit zwischen gelehrt plastischer oder anatomischer Härte eines Michelangelo und malerisch weicher Unbestimmtheit bei den Venezianern. Die zartverschmolzene, fleissige Durchführung, wo nirgends die Arbeit des Pinsels sichtbar bleibt, sollten die sich ansehn, die sich Velazquez als einen Bravourmaler vorstellen.

Neu dabei und ihm offenbar in Italien aufgegangen ist die Lossagung von dem Helldunkel der Naturalisten. Die tiefen, scharf abgesetzten Schatten sind fort. Und doch war ja diese Scene wie ausersehen zu einem caravaggesken Prachtstück: Höhle, Kohlenfeuer, rothglühendes Eisen, Strahlenkranz. Die Tendenz in möglichst vollem Licht zu modelliren, tritt also hier bei einem wenig Handhabe bietenden Gegenstand auf, aber mit vollem Erfolg: der Gestaltenkreis hebt sich vor der hellgrauen Wand mit frappanter Deutlichkeit ab und geht in die Tiefe auseinander. Zu jenem Zweck hat er mehrere Lichtquellen angenommen. Das direkte Hauptlicht fällt, wie die Schlagschatten beweisen, von vorn links, wahrscheinlich durch eine offene Thür. Das breite Fenster gegenüber hat Nordlicht, wie das tiefe, jetzt fast nächtliche Blau anzudeuten scheint. Endlich der Nimbus Apollo's. Die hellste Partie im Ganzen ist der erhobene Arm des Gottes. Die gegenüberstehenden Gesellen und Vulcan erhalten mehr oder weniger von diesem direkten Licht. Dasselbe ist stark genug, um der Höhle bis in die letzten Winkel Reflexlicht zu geben und auch die Schattenseiten der Männer demgemäss mehr oder minder aufzuhellen. Bei dem Chef ist das Helldunkel gedämpft, damit das stechende, zornfunkelnde Auge aus der Dämmerung hervordringe. Jede Figur hat ihre eigene Note in Licht und Schatten.

Apollo in der Schmiede des Vulcan, der Gott des Lichts in der Höhle des Schmieds: ist das nicht das Sinnbild des Sieges des Tageslichts über das künstliche Atelier- und Kellerlicht, über die braunen und schwarzen Nachtgespenster der *tenebrosi* und der Bologneser Akademiker? [1]).

Das Feuer war unter sehr ungünstigen Umständen zu malen; und wie hat der Maler diese Aufgabe gelöst! Das rothglühende Ende ist mit dem Spatel aufgestrichen, die Lohe zwischen die Schattentheile zweier Figuren gestellt und der schwarze Hammer mitten davor gesetzt. Die Lichter auf dem Stahl, den

[1]) Diesen geistvollen Einfall verdanke ich Emil Hübner.

Gelenkknochen und Muskelschwellungen, dem orange Mantel haben reliefartigen Farbenkörper, die Halbtöne sind dünn aufgetragen, in den Schatten ist eine durchsichtige, braune Untertuschung benutzt. Das Eisengeräth: Werkzeuge und in Arbeit begriffene Waffenstücke, heben kontrastirend Ton und Weichheit des Nackten. Die Kleidungsstücke sind über das fast fertige Nackte gemalt, dessen Pinselstriche darunter erkennbar sind.

Zu Modellen hat er offenbar keine Italiener, sondern, nach den Gesichtern, Spanier gehabt — wahrscheinlich aus dem Haushalt des Gesandten — auch die Frisur mit den an den Schläfen herüberhängenden, gekräuselten Löckchen ist spanisch. Die Gesichter sind zum Theil hässlich genug, aber die Körper haben etwas von dem nervigen, elastischen Bau des *torero*. Athletische Kraft erscheint bei diesen Leuten oft in dünneren, ja geschmeidigeren Formen als Durchschnittsstärke bei nordischen Racen; sie ist hier mit einer Oekonomie in der Masse bestritten, die von der Knochen- und Fleischexpansion gefeierter Stilmaler auffallend abweicht, bei deren Menschen es zuweilen den Anschein hat, als hätten sie zuviel an sich selbst zu schleppen. Das sind jene *montañeses* von Biscaya und Asturien, die man dort so oft Wunder zäher Ausdauer, Lastenbewältigung und Gewandtheit ausführen sieht, wie man sie ihrem kleinen Körper nicht zutraut.

Eine Besonderheit unseres Malers ist endlich die Abneigung gegen realistische Kleinlichkeit im Detail. Hier war sein Formgefühl ganz verschieden von dem eines andern tüchtigen Malers des Nackten, Ribera. Dieser gehörte auch zu denen, welchen ihre anatomische Lehrzeit stets nachhing. Er folgt den Muskelfasern mit dem Strich, er liebt die ausgearbeiteten und zerklüfteten Formen des Alters, er verweilt am eingehendsten bei den schwierigen vielgegliederten Extremitäten, an denen man seine Hand am sichersten erkennt. Velazquez umgekehrt war das wichtigste die Wahrheit der grossen Flächen, „wo alles ist und nichts erscheint", wie Winckelmann sagte. Von Händen und Füssen würde er am liebsten nur Eindruck und Gesammtcontour geben: die trennenden Einschnitte der Zehen und Finger, die Gelenkwinkel werden nur angedeutet. Noch weniger lässt er sich ein auf die Falten und Schwielen dieser Theile, oder auf die Unterschiede der der Luft ausgesetzten gebräunten und der bekleideten weissen Hauttheile. —

Ausser dieser fachmässigen Ausgiebigkeit bot der gewählte Stoff aber auch eine Handhabe für das Publicum: das novellistische

Motiv, jenes für den damaligen Spanier unerschöpfliche Thema der *celos*. Ueber die Eifersucht könnte man ja aus den Dramatikern ein ansehnliches Buch zusammenstellen. Die sofortige Wirkung des Gemäldes beruht auf dem unerreichten Ausdruck der Ueberraschung, der punktuellen Fassung des kritischen Moments, dem was Leonardo die *prontitudine* nannte. So ge-



Die Schmiede Vulcans.

berden sich keine gestellten Modelle, sondern Menschen die, wie eben dieser verlangte, sich unbeobachtet glauben. Es ist die augenblickliche Suspension der heissen, kombinirten Arbeit durch die blitzschnelle Absorption der psychischen Kraft; der Zeitpunkt des Stillstands und der Sammlung vor der leidenschaftlichen Entladung. Dieser einer Lähmung ähnliche Zustand ist ausgedrückt in regungslos dastehenden Personen, deren Hände durch schwere Werkzeuge gefesselt sind, ohne jede Phraseologie vorräthiger Mimik. Wie klug es übrigens war diess novellistische Element hineinzubringen, sieht man bei Vergleichung anderer Darstellungen, z. B. jener Cyklopenschmieden Tizians oder Caravaggio's. Sie machen den Eindruck von Aktgruppen, Vorlagen für Zeichenschulen.

Die dramatische Zugabe enthält zugleich ein komisches Pfefferkorn. Velazquez behandelt die homerischen Götter, wie

Shakespeare im Troilus die trojanischen Helden, er überträgt den Mythus in den trivialsten Stil der Nationalcomödie. Er hat seine Modelle nicht bloss zu Studien benutzt, um den konventionellen Schulformen etwas Naturfrische zu geben: nein, er bringt ihre sehr gewöhnlichen Porträts, nicht bloss in den Gesichtern unbefangen auf die Leinwand.

Dadurch kam der komische Kontrast hinein zwischen den vornehm-klassischen Namen und der Familiarität einer Gegenwart bescheidenster Stufe. Parodie indess, welche zuweilen die Reaktion war auf anspruchsvoll hohle Formphrase, lag dem Maler wol fern. Er nahm wieder den Mythus beim Wort. Er liest von einem Welterleuchter, dessen tägliche Beschäftigung ist, am Firmament spazieren zu fahren und sich von schönen Mädchen umtanzen zu lassen; er kann sich ihn nur vorstellen wie einen Tänzer in den Mythologien des Corral del principe etwa. So war es ihm unmöglich den Gott der Eisenindustrie anders denn als Schmied zu malen. Ein Opernschmied, ein Cyklopenballet nach akademischen Kontraposten war nicht seine Sache. Er hat auch wohl ein lahmes Modell, mit etwas verkrümmter Wirbelsäule ausfindig gemacht.

Der Fremde, der in Rom, wie der Pilger nach den sieben Basiliken, so der Reihe nach zu dem Apollo in Guido's Aurora, zu dem belvederischen u. s. w. gewallfahrtet ist, und die Sätze seines Führers aus der Metaphysik und Archäologie der Schönheit an ihnen konstatirt hat, nimmt an einem Jüngling Apollo mit so einfältigem Profil Aergerniss. „Unter dem Schatten des Vatican, mit den Mustern des Phidias und Raphael zur Hand, ist es schwer verständlich, wie Velazquez einen so unedlen (*ignoble*) Apollo malen konnte“, meint Sir W. Stirling. „Ihm fehlte die Phantasie, klagt ein anderer, und die ideale Kraft.“ R. Ford schien es, „dass dieser Spanier, zum Erweis seiner Unabhängigkeit, seine niedrigste Abschrift (*transscript*) der Natur noch herabgedrückt habe, um dem Idealen und Göttlichen selbst unter den Schatten Roms zu trotzen[1].“ Man könnte noch hinzufügen, dass selbst der trotzige Spagnoletto und zwar in demselben Jahre 1630 einen Apoll mit Marsyas gemalt hat, eine herrliche Gestalt, in seinem lichtschimmernden Kolorit, die den Beweis

[1]) Stirling, Annals II, 118 Apollo, „a common-place youngster“; die Cyclopen seien Grobschmiede der Mancha. Quarterly Review 1872. Ford, Penny Cyclopædia.

erbringt, dass auch ein Naturalist die ausgesuchtesten Formen der Antike gebrauchen kann, denn dieser Apollo ist dem belvederischen nachgebildet. Es giebt indess auch in Rom nicht wenige Apollostatuen, die schlimmer sind als unser spanischer, z. B. zwei in der Villa Ludovisi, welche wie alte Castraten aussehn, und jeden gesunden Menschen anekeln müssen. So haben also Alterthum und Modernità sich, was den Apollo angeht, nichts vorzuwerfen.

Wie dem auch sei, diese Geschmackspriester können überzeugt sein, dass Velazquez die Schönheit der Antike ebenfalls gekannt und gefühlt hat, wünschte er doch auch um ihretwillen in der Villa Medici zu wohnen. Auch hätte er griechische Profile ebenso richtig zeichnen können, wie viele andere, um die sich Niemand bekümmert. Wir glauben auch nicht, dass selbst die Römer einst sein Bild so blind schülerhaft beurtheilt haben. Auf jeden Unbefangenen wird es schon damals einen ähnlichen Eindruck gemacht haben, wie etwa Adolf Menzels Eisengiesserei auf uns. Richard Cumberland, obwol er im Zeitalter des neuklassischen Zopfs schrieb, doch ein Maler, fand gerade, dass der Gegenstand dem Künstler Gelegenheit gegeben habe, seine Kunst im vollsten Umfang zu zeigen. Aber man hat oft gemeint, die wahre Kritik bestehe nicht darin, seinen echten Eindruck zu Wort kommen zu lassen, sondern angesichts der Kunstwerke ästhetische Compendien im Gedächtniss aufzuschlagen, und „sich die Augen auszustechen, um besser durchs Fernrohr zu sehn."

Es liesse sich hier eine Predigt halten über den Undank des Publicums. Man bescheinigt mit schwülstigen Lobsprüchen die Langeweile, welche das correkt befolgte Recept verursacht hat und straft mit hofmeisterlichen Belehrungen die gute Unterhaltung, die einem abgenöthigt wurde. Statt dem Manne zu danken, dass er auch in der Villa Medici kein akademisches Wasser in seinen Wein gegossen, dass er die langweiligste Klasse moderner Bilder mit einem Stück bereichert hat, das Niemand ohne Lachen ansieht (obwol diess Lachen, wie der *gracioso* der Comödie, nur eine Zugabe des höflichen Malers war für die, welchen der Genuss seiner ernsten künstlerischen Arbeit nicht genügt hätte): statt dessen hält man ihm eine Lektion über den Apoll von Belvedere. —

Der in diesem Bild gegebene mythologische Anstoss wirkt übrigens noch später fort. Nach Jahren hat er uns auch anver-

traut, wie er sich die beiden Schuldigen vorstellte, die hier hinter der Scene bleiben. Diese antiken Stoffe haben ihn mehr beschäftigt als man sich denkt. Die schaffende Gegenwirkung zeigt freilich keine Spur von griechischem Formgeschmack und Stil der Sculptur. Ihn fesselte die charakterisirende Kraft der Alten und das komödienhafte Element, das ja schon in Homers leiser Ironie anklingt; aber auch einzelne künstlerische Motive antiker Bildwerke. Er empfand den unwiderstehlichen Trieb des Uebersetzens. Seine Uebersetzung war in *rimas sueltas*, nicht in Hexametern, zu denen wir gründlichen Deutschen unsre geduldige Sprache einexercirt zu haben stolz sind[1]).

Das zweite Gemälde, welches Velazquez aus Rom mitbrachte, der *bunte Rock des Joseph*[2]), hat dieselbe Grösse wie der Vulcan, dieselbe Figurenzahl, dasselbe Kompositionsschema, und ist grossentheils nach denselben Modellen gearbeitet. Nur zwei

[1]) Das Bild wird in dem bei dem Tode Carl II aufgestellten Inventar von Buen Retiro zuerst erwähnt; aber da selbiges das erste dieses Orts ist, und das Gemälde in den Inventaren des königl. Schlosses bis dahin nicht vorkommt, so wird es wol gleich bei der kurz nach der Rückkehr des Velazquez erfolgten Gründung jenes Lustorts dorthin gebracht worden seien. „Una pinttura de tres Varas de largo y dos y media de alto con la fragua de Bulcano quando Apolo le dio quenta del Adulterio de su muger original de Velazquez con marco negro tasada en 160 doblones.“ Von da kam es in den neuen Palast; unter Carl III befand es sich in dem Ankleidezimmer (pieza de vestir) und wurde 1789 zu 80,000 Realen taxirt. Eine interessante Skizze mit Veränderungen, mit fettem, flottem Pinsel gemalt, sah ich bei Chevalier de Stuers, damals Gesandten des Königreichs der Niederlande in Madrid; ob eine Skizze des Meisters, darüber konnte man schwer einig werden. Grösse des Originals 2,23 × 2,50.

[2]) Das Gemälde wird zuerst erwähnt in der Descripcion del Escorial von Francisco de los Santos, Madrid 1681, fol. 66 f. und auf zwei Folioseiten beschrieben; es befand sich im Kapitel des Vícar, aber nach Palomino (III, 330) war es anfangs mit dem Gegenstück, der Vulcanschmiede, im Schloss von Buen Retiro aufgestellt worden. Dort erwähnt es auch Ximenes (Descripcion 1769), ebenda befindet es sich noch heute (N. 341). In der von seinen Söhnen an den Bankier Salamanca verkauften Sammlung José Madrazo's war eine sogenannte „Wiederholung“, wo das Hündchen schläft, statt bellt. In der alten Kirche S. Miguel zu Cordoba ist eine Kopie im Presbiterio zur linken des Altars. Das Pendant ist eine seltsame Darstellung der Grabtragung nach Evang. Johannis 19, 40, welcher Vers als Rechtfertigung gross darunter gesetzt ist. Der Todte ist nämlich wie eine Mumie eingewickelt vom Kopf bis zu den Füssen. Diese Kirche wurde im Jahre 1749 von dem Bischof Cebrian umgebaut.

Figuren sind entkleidet; die Gründlichkeit ihrer Modellirung ist von jeher bemerkt worden [1]). Die Scene geht vor sich in einer luftigen, ganz leeren Halle, mit schachbrettartigem Marmorboden und zwei grossen Fenstern nach den blaugrünen Sträuchern eines Gartens. Hier ist über einem Fussschemel (*tarima*) ein prachtvoller Teppich ausgebreitet, und in dem Sessel, unter einem Vorhang, im kühlen, von starkem Reflexlicht erhellten Schatten sitzt der alte Herr, dem eben die verabredete Historie vorgetragen wird. Diese Figur ist neu; ein alter Judenkopf mit kleinen Augen, langer Nase, die Arme ausbreitend und erhebend mit der Geberde jähen Schreckens bei dem Anblick des Blutes, das keine zweifelnden Gedanken aufkommen lässt. Wieder also eine Hauptfigur, der die übrigen zugewandt sind, nur ist es hier nicht der Erzähler, sondern der Hörer, der Betroffene, das Opfer. Obwol für die Nebenfiguren dieselben Urbilder dienten, so ist doch ihr Eindruck niedriger. Zwei, wahrscheinlich die unverschämtesten, sind als Sprecher mit dem Hemd und dem bunten Rock voran geschickt worden. Sie sind die gemeinsten Figuren die Velazquez gemalt hat. Zwei dummdreiste Schnauzen; während sie laut und gleichzeitig auf den Alten einreden, mischt sich in ihren Blicken und Wendungen Frechheit, Angst vor Entlarvung und Bestreben kläglich auszusehn. Möglich ist indess auch, dass diese zwei die Hirten sind, welche nach dem Text mit den Kleidern vorangeschickt wurden. Die andern aber müssen die Brüder sein, nach der eigenen Erklärung des Velazquez [2]). Zwei stehn etwas zurück, im Schatten, der eine schlau und furchtsam hinüberschielend, der andere verlegen an den Nägeln kauend. Der Mann in der Ecke links (Ruben?) rauft sich die Haare; der Maler hat uns mit seinem Gesicht verschont; wie im Vulcan ist diese vorderste Figur abgewandt.

Das Bild ist in drastischer Wirkung dem ersten ebenbürtig. Beckford fand darin sogar „ein Gemälde von tiefstem Pathos; den erhabensten Beweis ausserordentlicher Gaben in Velazquez!“ Die Arbeit ist ebenso sorgfältig, in Technik wie Ausführung. Das reiche Detail der Schmiede fehlt; er hat sich

[1]) Las muestra desnudas, con tal arte, y disposicion, que puede ser exemplar para la Notomia. F. de los Santos a. a. O.

[2]) Algunos han querido dezir, que estos Pastores son algunos de los Hermanos de Joseph; y la razon que dan es, que *le oyeron dezir al Autor*, que uno de los que pintó aquí, es Rúben, que se mostró mas piadoso que sus Hermanos . . .; y otro Simon, y assi los demas. Ebenda.

nicht einmal die Mühe gemacht, den Rock bunt zu malen. Das Bild steht auf dem Niveau der Halunkenstücke eines Monsù Valentin, aber ohne die entschiedenen Farben.

Auch in der Beleuchtung ist es als Gegenstück des Vulcan gedacht. Das Licht, das dort von vorn und links fiel, kommt hier von hinten rechts. Es ist sonniger und wärmer, aber auch den dunklen Schatten ist mehr Spielraum gegeben, die Figuren sind in Licht und Schatten vertheilt, und diese Schatten sind schwer und stumpf geworden; neuerdings hat es durch Restauration gelitten.

Neapel.

Die Königin Maria.

Im Anfang des Winters 1630, als die Zeit der Abreise heranrückte, erhielt Velazquez von Madrid den Auftrag, dem König ein Bildniss seiner Schwester Maria mitzubringen, nunmehr Gemalin Ferdinands, Königs von Ungarn. Die Vermählung war schon am 5. April 1629 durch Vollmacht in Madrid vollzogen worden; aber die Vorbereitungen zur Reise hatten das ganze Jahr in Anspruch genommen. Wegen der Pest in Oberitalien wurde der Umweg über Neapel genommen, wo ihr Aufenthalt vier Monate betrug. Am 13. August hatte der Einzug stattgefunden, der Aufbruch erfolgte am 18. December. Der Wunsch ein gutes Bildniss seiner Lieblingsschwester zu besitzen, muss Philipp IV also erst spät gekommen sein, denn eine so lange Dauer ihres Aufenthalts in Italien war nicht vorauszusehn.

Maria Anna de Austria, geboren 1606 zu Valladolid, war die jüngere Schwester der Infantin Anna, der ältesten von den Geschwistern, die im Jahre 1615 mit Louis XIII vermählt und seitdem ihrer Familie fremd geworden war. Beide Schwestern werden von den Zeitgenossen als anziehend geschildert, Blondinen von sehr weisser Haut; doch übertraf Anna an Schönheit weit Maria[1]), bei welcher der damalige habsburgische Typus, in jener kaum erkennbar, stark ausgeprägt war. Marie hatte dagegen ein lebhafteres Temperament, schärferen Verstand und Eigenwillen.

Ihre Erscheinung schildert ein Brief aus diesem Jahre (13. April), den der toscanische Gesandte Michelangelo Baglioni an Ferdinand II von Medici richtete, welcher ihn der Königin nach Barcelona entgegengeschickt hatte. „Sie empfing mich stehend,

[1]) Ella è di conveniente bellezza, ma non arriva alla Sorella, che è in Francia. Depesche des Venezianers Padovano aus Neapel v. 6. August.

an der Wand neben dem Fenster . . . Sie trug ein Kleid von schwarzem Sammet mit Goldstickerei. Ihr Kopfputz war hübscher als ihr Anzug. Es ist ein Engelsgesicht (*una faccia de angelo*), der schönsten Frauen eine, die ich in meinem Leben sah: sehr weisse Haut, blonde Haare, mehr ins weisse als golden, echt königliche Miene, das Kinn ein wenig vorstehend, der Schopf hoch zugespitzt und gekräuselt, aber mit dem Kamm aufgelöst. Sie hörte meinen Vortrag aufmerksam an und antwortete freundlich, aber so leise, dass ich mit grosser Mühe kaum einige Worte verstand.“ Der Abate Scaglia nennt sie sehr liebenswürdig (*gentilissima*), fand, dass sie sich auch sehr gut ausdrücke (*parla molto bene*) und anmuthig bewege. Vor sieben Jahren, als Carl Stuart um ihretwillen jene abenteuerliche Brautfahrt nach Madrid unternahm, war sie gewiss noch anziehender gewesen. Buckingham schrieb damals an König Jakob: „Ohne zu schmeicheln, ich glaube, es giebt kein holderes Geschöpf (*sweeter creature*) auf der Welt“. Und doch hatten die Engländer sie nie in so reizenden Situationen gesehn, wie wenn sie bei intimen Familienfesten erschien, z. B. als der Geburtstag ihres Bruders im Frühlingsmonat 1622 zu Aranjuez mit Maskentanz und Schauspiel gefeiert wurde, wo der Italiener Julio Cesar Fontana die Scenerie erfunden und Juan de Tassis Graf von Villamediana eine romantische „Fiesta“ *Gloria de Niquea* gedichtet hatte[1]). Hier stellte sie, umgeben von fünfundzwanzig Hofdamen, die Titelrolle dar, während die neunzehnjährige Königin Isabella, als Göttin der Schönheit, von ihrem Wagen aus einer Nische zusah. „Sie spielte die Hauptrolle, schreibt der dabei anwesende Modenese G. B. Ronchi, mit soviel Geschick, dass die Gräfin Lemos voller Sorgen ist. Sie fürchtet Ihre Hoheit gewinne an dieser Kunst mehr Geschmack als gut ist.“ Schon damals galt das sechzehnjährige Mädchen bei den Diplomaten für einflussreich; Olivares wollte sie durch Heirath entfernen, denn sie war „für ihr Alter sehr klug und galt viel bei dem König“[2]).

Jenen Engländern machte sie einen mehr flämischen als spanischen Eindruck; aber was die klassischen Nationaltugenden ihres Geschlechts betrifft, so nahm sie es mit jeder schwarzäugi-

[1]) Abgedruckt in den Obras de Juan de Tassis, Conde de Villamediana. Madrid 1634. 4⁰.

[2]) Depesche des savoyischen Ministers Msgr. Anastasio Germonio, Erzbischof von Tarantasia, v. 6. April 1623: assai per la sua età prudente.

gen Castilierin auf, auch ging sie mit dem grössten Widerwillen ins Ausland. Sie war eine kühne Jägerin, Gongora singt in einer seiner Canzonen von dem Eber, den diese *Cintia española* mit der Büchse zur Strecke brachte. Bei der stürmischen Landung in Genua gab sie allen ein Beispiel der Beherztheit, sie war gewiss nicht „nervös“[1]). Als sie dem Prinzen von Wales bei jener Fahrt im Prado zum erstenmale begegnete, und der König sie neckte: „Das ist dein Galan; was hat deine Schönheit für eine Macht, aus so fernen Landen hat sie ihn hierhergelockt“; fragte sie trocken, ob er katholisch sei: „Nie werde ich einen Ketzer heirathen; lieber nehme ich den Schleier bei den Barfüsserinnen, um Ew. Majestät Interesse zu retten.“ Baglioni beschreibt ihre Tagesordnung in Barcelona: Kirchenbesuche an den Indulgenztagen, Speisung armer Frauen in den Fasten, Fusswaschung eines Knaben, Besteigung des Monserrat zu Fuss und auf des Abts Esel; Privatstiergefechte mit burlesken Kostümen und Erfindungen; Uebung der von Madrid mitgebrachten Ballete. *Puntillosa* bis zum äussersten.



Die Königin Maria von Ungarn.

Doch um auf Velazquez Sendung nach Neapel zurückzukommen. Der König hatte sich also in dem Augenblick, wo seine Schwester das Reich für immer verlassen sollte, erinnert, dass

[1]) W. Burger, Galerie Suermondt, 99: la tête nerveuse.

er kein gutes Bildniss von ihr besass, und dass sie sich im Bereich seines Malers befand. Wir wissen nicht, wer das Bildniss gemalt hat, das Olivares bereits im Jahre 1625 dem Erzherzog Ferdinand gesandt hatte[1]. Das Porträt des Rubens war nach Brüssel gekommen. Im Jagdschloss Pardo befand sich eins unter den elf Bildnissen der Familie Philipp III von Bartolomé Gonzalez[2], und im Palast in der Südgalerie ein anderes unter sechs derselbigen von einem gewissen Villandrando, aber beides waren Bilder aus ihren Kinderjahren. Nach Velazquez' Tode fand sich in der von ihm innegehabten Palastwohnung im *cuarto bajo del principe, vn Retrato de la Sra. Infanta Reyna de Vngria*[3].

Zwei Gemälde können das in Neapel gemalte Bildniss sein; ein Brustbild (keine Skizze!) in der Pradogallerie (Nr. 1072) und das in ganzer Figur im Berliner Museum. Von dem ersten war eine geringe Copie in der Sammlung Salamanca. Das Berliner Bild soll auch aus dem königlichen Palast stammen, es hat die Inventarnummer 471, durch Oberst von Schepeler kam es 1851 in die Suermondt'sche Sammlung und mit dieser 1872 nach Berlin; bis dahin hiess es Isabella von Bourbon. Es ist kein so bedeutendes Bild, wie es die Schriftsteller, welche für Suermondt schrieben, darstellen. Das Madrider Brustbild hiess im ersten Catalog (1828 Nr. 262) noch „Bildniss einer unbekannten Dame in der ersten Manier des Velazquez“, in der Folge (z. B. 1845) (Nr. 135) Königin Isabella. Die spätere Umtaufe, der sich der Berliner Catalog anschloss, gründet sich auf die Unvereinbarkeit mit dem sichern Reiterbildniss der letztern (Nr. 1067), auf die Familien-, ja Geschwisterähnlichkeit mit ihren Brüdern, und die Uebereinstimmung der Zeit. Zur Vollständigkeit des Beweises gehörte nur noch die Vergleichung mit einem authentischen Conterfey der Infantin selbst; ein solches schien neuerdings zum Vorschein gekommen in einer Miniatur, angeblich des Balthasar Gerbier, welche Buckingham aus Spanien mitbrachte[4].

[1] Khevenhiller, Annales Ferdin. X, 712.

[2] Inventar von 1617. Sie trug ein strohfarbenes (*pajizo*) Kleid mit weissen Aermeln, die eine Hand ruhte auf dem grünen Tisch, die andere hielt ein Taschentuch; Landschaft. In der zweiten Folge trug sie ein rothes (*colorado*) Kleid, und hielt einen Fächer.

[3] Documentos inéditos LV, 422.

[4] Photographie in Lord R. Gower's Historical galleries of England. In der Ecke oben steht: This is the picture of the Infanta of Spain that was brought over by the Duke of Bucks. She was to have married King Charles I. Ein feiner Stich,

Allein diess ist das schwache flaue Machwerk eines Dilettanten, wo nicht aus dem Gedächtniss gemalt. Zahlreiche Kupferstiche giebt es von ihr: der von J. Louys nach Soutman's Zeichnung geht wol auf Rubens zurück; der von Wolfgang Kilian scheint noch ein Jugendbild, vielleicht jenes Gonzalez; der nach van Dyck (welcher sie aber nie gesehen hat) von Corn. Galle d. j. stellt sie als Kaiserin und gealtert dar; alle sind erheblich von einander verschieden, doch widersprechen sie wenigstens unserm Bilde nicht: am meisten passt dazu der Merian'sche im Theatrum Europäum.

Beide Bildnisse, das im Prado und das im alten Museum am Lustgarten, stimmen vollkommen überein. Nur eins kann das Original sein, welches, ist nicht leicht zu sagen; doch dürften die Verhältnisse der im Aufbruch begriffenen Hofgesellschaft in Neapel und des nur zu kurzem Besuch eingetroffenen Malers kaum zur Ausführung einer ganzen Figur Zeit gelassen haben. Er wird also den Kopf dort gemalt haben, die Figur aber nur skizzirt. Die Ausführung der letzteren geschah in Madrid, wahrscheinlich viel später, vielleicht erst nach dem im Jahre 1646 erfolgten Tode der Kaiserin, der ihren Bruder so tief erschütterte. Man könnte vermuthen, jenes wol nicht zur Aufstellung gekommene Bild, welches sich 1660 in der Wohnung des Malers befand, sei unsere Figur und kurz zuvor noch in Arbeit gewesen.

Es ist ein bleiches, kluges, kaltes Gesicht, Blick und Haltung stimmen zu dem überlieferten Charakter einer festen, stolzen, bigotten, indess wenn sie wollte, auch anmuthigen und gewinnenden Person. Letzteres würde noch bereitwilligere Zustimmung finden, wenn der Maler nicht über die Züge das Eis jenes etikettemässigen *sosiego* verbreitet hätte, und gewisse allerdings characteristische Formen der Nase und des Mundes mit einer trocknen Schärfe markirt. Er hatte ein unglückliches Auge, würden die Frauen sagen, für solche Spiele der plastischen Natur, die ihn mehr interessirten als das Geheimniss der Harmonie in der Schönheit. Diese Unterlippe in Verbindung mit dem Schatten unter der Nase — dem einzigen Schatten im Gesicht — bringt einen nicht gerade erfreulichen Zug von Verachtung hinein.

von einem der de Passe zur Zeit der Heirathsverhandlungen in London gefertigt, stellt die Infantin zu Pferd dar: The portraiture of the Most Excelent Princes Maria of Austria; darunter eine Liste der englisch-spanischen Heirathen seit dem Conquest. Brit. Mus. — Grösse des Pradostücks 0,58 × 0,44; der Berliner Figur 2,00 × 1,06.

Dagegen gewinnt das Antlitz durch die Frisur, das einzige nicht geschmacklose in der Toilettenkunst der Zeit und für lange Zeit die letzte, welche noch bloss mit der Natur und deren Farbe arbeitete. Die blonden Haare, in hundert Löckchen gekräuselt und aus der Stirn gestrichen, sind über dem Scheitel aufgethürmt und mit einem kleinen schwarzen Spitzenschleier umwunden, an den Seiten des Gesichts dagegen vorgedrängt: letzteres erscheint nahezu viereckig umrahmt: man liebte die graden Linien.

Auch die Tracht stimmt zu der Zeit; ganz dieselbe begegnet wunderlicher Weise wiederholt bei ihrer Schwägerin Isabella, deren Bildnisse in Kopenhagen und sonst man neuerdings mit dem ihrigen verwechselt hat, wie man früher sie selbst Isabella taufte. Auch die Damen hatten sich dem von Olivares befohlenen Geschmack der Einfachheit zu fügen. Die Porträts der prachtliebenden Königinnen Philipp II und III gehörten zu den reichsten Kostümbildern des Jahrhunderts. Nur der Grabstichel der Wierx konnte sie einigermassen wiedergeben[1]). Die mächtigen Spitzenkragen , in welchen das Haupt wie eine Ananas in einer Filigranschale lag, die Kapuze mit buntem Seidenfutter, die perlenbesäten, farbenheitern Roben, die kostbaren, selbst figürlichen Schmuckstücke (z. B. Amor, der Phönix) in Haaren und Ohren, an Hals und Brust, Arm und Finger u. a. wurden jetzt verboten, und so streng, dass die Alguazile sie den Damen auf der Strasse confiscirten. So sieht man nun statt der Mühlsteinkragen mit flandrischen Kanten, Tüllkragen, gestärkt und mit blauen Pulvern gefärbt, für die Maler zwar bequemer, aber auf den Bildnissen wie ein Fleck, Kopf und Brust trennend.

Die ernste nussbraune Farbe des Kleides, mit Stich in Olivengrün, wird belebt durch goldbrochirten Besatz und augenförmige, mit weisser Seide gepuffte und mit Goldlitzen gesäumte Schlitze (*acuchillado*). Der einzige Schmuck ist die goldene Halskette mit dem Medaillon zweier die Hostie anbetender Engel. Diess schwere Kleid fällt völlig faltenlos über das Binsengestell; der lange Schneppenleib, die Achselstücke, die zweiten, offnen Aermel erinnern an den Bau eines Käfers. Die ganze Figur gleicht einer Glocke, die oben in einem bemalten

[1]) Zu den äusserst seltenen Damenbildnissen spanischen Geblüts von Kunstwerth aus dieser Zeit gehören zwei charakteristische Frauenbildnisse in Hamptoncourt, wahrscheinlich von Pantoja de la Cruz. South Gallery 622 und 642. „Sir A. More."

Gesicht endigt. Ein solches grünes Kleid trug sie beim thränenreichen Abschied von Madrid[1]. Nur Gesicht und Hände bleiben von der menschlichen Gestalt übrig; aber auch die Mühe den Händen Ausdruck zu geben, wurde dem Maler abgenommen durch die übliche Inbeschlagnahme der Stuhllehne und das Eingraben ins Taschentuch. Diess letztere war vielleicht ein Werthstück von vielen hundert Dukaten[2]. So erscheint das Gesicht, wie bei mittelalterlichen Heiligenbildern, als einziger lebendiger Punkt in einer ihm fremdartigen Umgebung.

Wenn das Costüm zum Jahre 1630 passt, so verräth dagegen der Pinsel Gewohnheiten späterer Jahre. Der Vortrag ist breit und leicht, die Hand mit dem Tüchlein sieht den erstaunlich skizzenhaften Händen der Infantinnen der folgenden Generation nicht unähnlich. Das brennende Scharlachroth des Vorhangs ist unerhört bei dem Meister, der für solche Möbel immer ein mehr oder weniger trübes, in violett spielendes Purpurroth gebraucht. Ebenso selten ist das feurige Roth der Grundirung, das zuweilen in kleinen Sprüngen, am meisten unter dem weissen Tuch erkennbar ist. Um diess Roth gehörig zu decken (was übrigens gelungen ist) musste die Farbe sehr solide aufgetragen werden, und, wie meist, ist auch hier das Verschiedenartigste mit *einer* Farbe, gelbbraun mit Stich ins Grüne bestritten. Auch der sonst roth bezogene Sessel hat einen warmen Lederton. Diess Grün, erhellt durch den Brokat, auf dem grelle Reflexschimmer ausgesät sind, giebt mit Roth einen lebhaften Kontrast. Nur das Gesicht kommt dabei in Nachtheil: wenn es durch Helligkeit hervortritt, so entbehrt es der Selbstständigkeit im Ton. Denn da es, nicht bloss in den blonden Haaren, dem Anzug homogen ist, zum Theil auch neutral grau, so fehlt ihm die Widerstandskraft und es verfällt, durchs Roth, dessen grünlicher Komplementärfarbe. Dadurch kommt ein metallischer Ton in das Bild, der durch die deckenden und reflectirenden Farben noch gesteigert wird und mit jenen starren Formen des Kostüms gegen das warme Leben conspirirt.

[1] La Reina stava vestita di verde guarnita d'oro adoloratissima. Depesche des Bischofs Gandolfo vom 4. Januar 1630 aus Madrid.

[2] Ein solches Nasentuch (pañuelo), das aber auch als Kelchtuch dienen könne, und das von einer verstorbenen Braut herrührte, bietet dem Grossherzog Ferdinand II sein Agent Paolo di Sera in Venedig für 200 Ducaten an (Brief vom 6. Febr. 1648, Medic. Archiv).

Der so schroff spanische Charakter des Bildnisses der Infantin Maria fällt noch mehr auf, wenn man es mit dem ihrer Schwester von Frankreich vergleicht. Von *Anne d'Autriche*, die meist nur in wenig ansprechenden Porträts ihres corpulenten Witwenstandes verbreitet ist, giebt es auch ein jugendlicheres Bildniss, von keinem geringeren als Rubens. Er muss dieses Bildniss in einer seiner glücklichsten Stunden gemalt haben und, nach der seltenen Abwesenheit seiner Manier in Frauenbildern, mehr als sonst bei hohen Herrschaften üblich, in Gegenwart des Originals.

Wie doch aus den einander so ähnlichen Schwestern durch den Geschmack zweier Nationen so völlig unähnliche Erscheinungen werden konnten!

Viel lebenswärmer als auf Roth musste die blonde Gestalt hervortreten auf dem dunkelgrünen Vorhang mit den goldenen Lilien! Am Hof von Paris durfte der schönste Hals und Nacken frei sich zeigen, umrahmt von den Curven des Kelchs eines fächerförmig emporstehenden Spitzenkragens; während der Kopf der Schwester abgeschnitten auf dem Tüllkragen liegt. Ein milder, anspruchsloser, gütiger Blick galt nicht für der Würde nachtheilig; und eben so wenig ein bequem vornehmes Sitzen, statt jenes fast militärisch strammen Stands. Das dunkle Kleid mit der schlichten Schleife, das Perlenhalsband beweist, dass man bereits Einfachheit für den besten Schmuck der Schönheit, selbst der gekrönten, hielt.

Rubens durfte endlich die wunderschönen Hände der Königin förmlich ausstellen, ohne jeden Ring oder Armband. Von ihnen sagte Madame de Motteville: „ihre Hände und Arme waren von erstaunlicher Schönheit, und ganz Europa hat ihr Lob verkündigen hören, sie hatten, ohne Uebertreibung, die Weisse des Schnees“. Man sehe nun die Hand, welche sich bei Velazquez über die Armlehne legt. Sie ist eckig und kümmerlich, das Gegentheil schöner Linien, und erinnert fast an eine im Krampf gekrümmte Hand.

Und so erscheint also hier die phlegmatischere und beschränktere Anna belebt und verschönert durch französische Grazie und eine keinen beengenden Vorschriften unterworfene Kunst, während die Reize der lebhafteren und aufgeweckteren Maria in der Erstarrung altspanischer Etiquette wie gebunden blieben[1].

[1]) Das Bildniss der Königin Anna war eine der ersten Zierden der Galerie

Jusepe Ribera.

Während dieser ersten Anwesenheit in Neapel besuchte er auch den seit einem Jahrzehnt als Hofmaler der Vicekönige in angesehener Stellung lebenden Ribera, in seiner geräumigen Wohnung gegenüber S. Francesco Xaver (jetzt S. Ferdinando).

Zwar Pacheco erwähnt diesen Besuch nicht; erst Cean hat die Notiz, man weiss nicht woher. Indess wenn Velazquez auch kein Verlangen gehabt hätte, den berühmtesten Maler seiner Nation persönlich kennen zu lernen, er hätte ihm kaum vorbeigehn können. Ribera hatte von Osuna die Oberleitung aller künstlerischen Arbeiten im Palazzo Reale erhalten, und dort residirte damals die Königin Maria. Fremde Maler pflegten ihn aufzusuchen, z. B. unser Sandrart, denn er war auch einer der besten Führer in den Palästen und Kirchen Neapels. In Rom musste er oft von ihm gehört haben, er war erst vor kurzem (wahrscheinlich 1628) in die Akademie von S. Luca aufgenommen worden. Der Kampf um die Ausmalung der Kapelle des Tesoro im Dom, der seit achtzehn Jahren die Malergilden beider Städte aufregte, war eben in ein akutes Stadium getreten; denn fast gleichzeitig mit Velazquez war Domenichino endlich nach Neapel gekommen; bald darauf folgte Lanfranco, um die Freskobemalung der Kuppel im Gesù vorzunehmen.

Aber auch abgesehn von dem Wunsch über diese verworrene Angelegenheit wol informirt zu sein, gab es wol kaum Jemanden in Italien, mit dem es Velazquez so gereizt hätte, sich über Fragen der Malerei zu verständigen. Er hatte sich jetzt ganz von der dunklen Manier seiner ersten Jahre freigemacht. Nun aber stand seine frühere Art in naher Beziehung zu Ribera; er hatte ihn sogar nachgeahmt: Pacheco schrieb nach Nennung

von Blenheim, und ist sowenig bekannt, dass eine gute Wiederholung im Prado (Nr. 1610) noch heute „Bildniss einer Prinzessin vom königlichen Hause von Frankreich" heisst. Diess Gemälde befand sich im Jahre 1686 in der Galeria del cierzo: „Otra pintura de vara y media de alto del Retrato de la Reyna madre de francia D^{a}. Ana de mano de Rubens." Wahrscheinlich weil es so einfach, rein und schön war, wurde es weniger bemerkt als viele, die durch ihre Manierirtheit dem gewöhnlichen Geschmak mehr entgegenkommen. Wir haben es dort lange und wiederholt betrachtet, während wir dem steifen und düstern Reiterbild Carl I von van Dyck kaum einen Blick schenkten.

Ribera's noch 1648: „Und mein Schwiegersohn befolgt denselben Weg" (II, 16).

Wie erstaunte er, als ihm gerade von dieser Seite eine Bestätigung seiner neuen Methode zu Theil wurde! Als er ihn mit Verehrung von den Malern des sechszehnten Jahrhunderts reden hörte, den finstern Chiaroscuristen als Schöpfer ganz lichter, farbenschöner, sonniger Bilder kennen lernte, in welchen Tizian's Kunst wiederaufgelebt schien, während er zu verstehen gab, dass jener dunkle und schreckliche Stil ein Zugeständniss an den Modegeschmack sei.

Freilich fehlt über die Begegnung beider Männer jeder Bericht. Allein ich glaube, man wird meiner Vermuthung Wahrscheinlichkeit nicht absprechen. Wie dieser Mann wirklich gedacht hat, darüber ist man neuerdings durch den ganz glaubwürdigen Bericht eines Zeitgenossen belehrt worden[1]). Diese authentischen Aeusserungen, zusammen mit einem sorgfältigen Studium seiner Werke geben ein ganz anderes Bild von ihm, als die Ueberlieferung. Die Kunstgeschichte malt ihn als einen Naturalisten, „Faustmaler", Verächter der grossen Vorfahren; und was noch schlimmer ist, als das eingebildete, eifer- und herrschsüchtige, neidisch-intriguante, gegen seine Kollegen sogar gewaltthätige Haupt einer Camorra. Aber Ribera ist mehr als andere ein Stiefkind der Ueberlieferung: diesen Mann, der sich nie durch kupplerische Speculation auf die rohe Sinnlichkeit des Zeitalters erniedrigt hat, kannten wir nur aus den im Thatsächlichen unzuverlässigen, in der Gesinnung feindseligen Aufzeichnungen der Neapolitaner. Das ist aber noch nicht alles: auch die Urkunden seiner Kunst sind in weitestem Umfang verfälscht worden: Schulbilder und Nachahmungen überschwemmen unsere Galerien, und selbst das wenige was echt ist, gehört der geringwerthigeren Hälfte seines Werks an; in Deutschland giebt es von ihm nur zwei vorzügliche Bilder; da ist es kein Wunder, dass noch Niemand Lust gehabt hat, seine „Rettung" zu unternehmen, ja nur sich mit ihm zu beschäftigen.

Es war im Jahre 1625, als ihn der Maler Jusepe Martinez aus Saragossa in Neapel aufsuchte. Da Leute wie er überhaupt nicht viele Ideen im Kopf zu haben pflegen, so darf man annehmen, dass er zu Velazquez ungefähr dasselbe gesagt hat, wie

[1]) Jusepe Martinez, Discursos practicables del nobilisimo arte de la pintura, public. p. D. Valentin Carderera. Madrid 1866. S. 33 ff.

das was uns Martinez aufgeschrieben hat. „Ich empfing, sagt er u. a., von ihm (nach seiner sonderbaren Sitte nennt er nicht den Namen) viel Artigkeit: er zeigte mir einige Cabinete und Galerien der grossen Paläste; alles machte mir unendlich viel Vergnügen, aber weil ich von Rom kam, erschien mir alles klein; denn in dieser Stadt dreht sich alles mehr um Militär und Kavallerie als um Dinge der zeichnenden Kunst. So sagte ich zu meinem Landsmann, und so bestätigte er mir.“ Ganz so gefällig übrigens erwies er sich auch gegen Joachim von Sandrart [1]), der ihn „höflich“ nennt; er habe ihn zum Cavalier Massimo begleitet, einem Künstler also, gegen den er nach der Lästerchronik als gehassten und überlegenen Rivalen einen Streich ehrloser Tücke verübt haben sollte.

Nicht weniger widersprechen seine Aeusserungen den landläufigen Vorstellungen von ihm als einem naturalistischen Knownothing. „Ich fragte ihn, erzählt der saragossaner Maler weiter, ob er nicht Sehnsucht empfinde nach Rom zu kommen, um die Originalgemälde seiner früheren Studien wieder zu sehn. Da seufzte er tief auf und sagte: Nicht nur sie wieder zu sehen verlangt mich, sondern sie von neuem zu studiren. Denn das sind Werke die sehr oft studirt und durchdacht werden müssen. Freilich malt man jetzt nach anderm Kurs (*rumbo*) und anderer Praxis. Dennoch wenn man sich nicht auf diese Basis des Studiums gründet, so wird es leichtlich ein schlimmes Ende nehmen, zumal in den Historien, welche der Polarstern der Vollkommenheit sind; und darin unterweisen uns die vom unsterblichen Raphael im heiligen Palast gemalten Geschichten; wer diese Werke studirt, wird sich zum wahrhaften und vollendeten Historienmaler bilden“ [2]).

Diese Worte, fügt Martinez hinzu, zeigten mir wie wenig zutreffend jenes Gerede war, wonach dieser grosse Maler sich rühmen sollte, dass keiner der Alten und Neuen seine unübertreffliche Malerei erreicht habe.

[1]) Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie. Nürnberg 1675. S. 191.

[2]) No solo tengo deseo de verlas, sino de volver de nuevo á estudiarlas, que son obras tales, que quieren ser estudiadas y meditadas muchas veces, que aunque ahora se pinta por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta base de estudios parará en ruina fácilmente, y en particular en sus historiados, que son el norte de la perfeccion que dije, en la que nos enseñan las historias del inmortal Rafael pintadas en el Sacro Palacio; el que estudiare estas obras, se hará historiador verdadero y consumado S. 35.

Jusepe Ribera hatte sich unter italischem Himmel und, wie so viele fremde Maler, unter den wechselnden Einwirkungen eines freien Wanderlebens zum Künstler durchgearbeitet. Es war ein Beweis seltener Kraft des Charakters, wenn das Ergebniss eine künstlerische Durchbildung war, wie er sie besser kaum in strengster Schule hätte empfangen können. Wahrscheinlich waren es die Lehren und Erzählungen seines Meisters Ribalta in Valencia, die ihn auf die lombardische Schule hingewiesen hatten; er hatte sich nach Parma gewandt, und so in Correggio vertieft, dass eine dort von ihm ausgemalte Kapelle damals oft von Reisenden für eine Arbeit dieses Meisters gehalten wurde[1]). Diess war der ursprüngliche Spagnoletto. Allein seit Correggio war der Geschmack in Italien ein ganz anderer geworden. Das Publikum dieses Jahrhunderts verlangte derbere Kost als Poesie des Lichts, heiter unbefangene Umdichtung kirchlicher Legenden bloss nach dem freien Kanon von Schönheit und Liebreiz. Caravaggio's, auch eines Lombarden, neue Art machte selbst im Schooss der Schule von Bologna einen stärkeren Eindruck als die dort aufgerichteten erhabenen Muster der Vorzeit: Guido, Guercino gingen zu der plastischen, pastosen Manier über. Zwar dem Gründer des „Naturalismus“ waren jene anspruchlosen, echt malerischen Motive aus dem alltäglichen Leben nach niederländischer Art die liebsten; er war glücklich in Wahl frischer, hübscher, jugendlicher Modelle. Aber die Mehrzahl der Besteller verlangte Realitäten ganz anderer Art. Die Zeit war gross in der Technik der Folterkammer. Agostino Caracci hatte die Schindung des hl. Bartolomäus mit dem Phlegma einer anatomischen Demonstration dargestellt, Poussin in kunstgerechter Abhaspelung des Darms des hl. Erasmus den Preis der Grässlichkeit und Geschmacklosigkeit gewonnen, Guido in der Kreuzigung des Petrus das Muster eines Henkerstücks gegeben, und Domenichino in der rührenden Scene des letzten Abendmahls des hl. Hieronymus den Kirchenvater als Bild der Greisenhaftigkeit im ekelhaftesten Verfall darstellen zu müssen geglaubt. Ribera, der anfangs nur den Antrieben seines malerischen Gefühls gefolgt war und in Folge dessen mit Noth zu kämpfen hatte, lernte, dass wer seine Zeit beherrschen will, ihr dienen muss. Er

[1]) L. Scaramuccia, le finezze de penelli italiani. Pavia 1674, S. 174. Die Kirche war S. Maria Blanca de' PP. Scalzi. Aus jener Zeit ist dort nur noch ein ganz verdorbenes Bild des hl. Martin geblieben, in S. Andrea.

studirte Caravaggio und wurde, ohne ihn persönlich gekannt zu haben, sein geistreichster Schüler. Da ihm als Spanier auch realistische Auffassung und melancholische Devotion nicht fremd war, so liess er im Fach des ascetischen Naturalismus bald alle Zeitgenossen hinter sich zurück. Er gab seinen Märtyrbildern einen Localton des Schaffots, seinen Köpfen und Gestalten eine Energie des Reliefs und Gelehrsamkeit der Modellirung, seinen Geberden eine stilvolle Mächtigkeit und oft ein tiefes Pathos, dass viele erklärten, die Unzulänglichkeit aller übrigen sei hier Ereigniss. Wenn also malerisches Gefühl und früheste Eindrücke den lombardo-venezianischen Schulen angehörten, wenn seine gründliche Kunstbildung ihn mit Verehrung gegen die Werke des Vatikan erfüllte, so hatten ihn Zeitgeist und Interesse zu einem *tenebroso* gemacht. Aber diese seine Arbeiten erfreuten sich einer solchen Nachfrage, dass er erst zu ihrer Vervielfältigung durch die Nadel griff, dann die Mithülfe von Schülern in Anspruch nahm. Sie machen die Mehrzahl seiner Werke aus; aber wenn sie ihm Weltruf und glänzendes Einkommen verschafften, bei der Nachwelt haben sie ihm empfindlich geschadet, sie haben die besseren Werke seiner ersten lichten Manier in Vergessenheit gebracht. Diese hat er aber nie verlernt: sie begegnet uns nicht nur im Anfang, sondern auch in der Mitte und ganz am Schluss seiner Laufbahn. Die Concepcion in dem Montereykloster zu Salamanca (1635) überragt alles was Guido und Murillo in der Interpretation dieses Mysteriums erreicht haben; sein Meisterwerk, die Communion der Apostel in San Martino (1651) war eine der tiefempfundensten religiösen Schöpfungen des Jahrhunderts. —

Ribera führte seinen Gast in eine neue grosse Kirche, S. Trinità maggiore, um ihm das erste öffentliche Werk zu zeigen, das ihm nach seinem Emportauchen aus dem Dunkel anvertraut worden war. Den Auftrag von drei Historien aus dem Leben des hl. Ignatius verdankte er seinem ersten Gönner und Entdecker, Osuna, oder vielmehr dessen Beichtvater. Derselbe hatte den schönen h. Antonius mit dem Jesuskind veranlasst, der lange eine Kapelle von S. Francesco Xaverio geziert hat[1]).

Man sieht hier den früheren Soldaten und *hidalgo*, den feurigen phantastischen Basken, der durch einen plötzlichen Entschluss zum Mönch umgewandelt ist, aber sich noch etwas unge-

[1]) In der Sacristei von S. Ferdinando, wie die Kirche jetzt heisst, ist eine gute Kopie, eine Originalreplik (?) ist in der Akademie von S. Fernando zu Madrid.

stüm linkisch benimmt. Da kniet er, mit weit ausgebreiteten Armen, in fast wilder Entschlossenheit, während ihm in einer Strahlensonne das Monogramm Jesu gezeigt wird; dort wendet er sich überrascht, entzückt, fast verlegen um nach dem hohen Besuch U. L. F., die ihn beim Schreiben der Constitutionen überrascht; hier huldigt er mit seinen Gefährten in soldatischer Subordination dem Stellvertreter Christi. Man sieht wie frisch noch Ribera's parmensische Erinnerungen waren: das berühmte Porträt Paul III von Tizian im farnesischen Palast ist in das Bild aufgenommen. Historische Farbe, Wahrheit der Charaktere lassen also nichts zu wünschen übrig; aber was war das für seinen Begleiter neben diesem lichtblauen Himmel mit den goldenen Wölkchen des nahenden Abends, diesen blonden, blühenden, wilden Himmelskindern, und der jugendlichen Madonna, die mütterlich, huldvoll, an ihr Kind sich anschmiegt, das nach dem wunderlichen Heiligen forschend das Köpfchen zurückdreht. Jenes „Colorit Tizian's", welches die Caracci zur Nachachtung vorgeschrieben hatten, aber Niemand mehr verstand, hier war es wieder gefunden. In diesen drei Bildern war nichts dunkel als Augen und Talar des Heiligen; etwas lichteres, farbenschöneres hatte Velazquez aus diesem Jahrhundert in Italien nicht gesehn.

Das Atelier am Anfang der Strasse Toledo enthielt eine seltsame Gesellschaft. Der *Pittor di Corte* war damals sehr in Anspruch genommen durch den Vicekönig, Herzog von Alcalá. Da Ribera fast alle seine Werke datirte, so lässt sich das Inventar fast für jedes Jahr feststellen. Im Jahre 1630 veranschaulichte es die „zwei Seelen", welche in seiner Brust wohnten. Da sah man einen Apoll mit Marsyas[1]), ein Studium jugendlicher Männlichkeit; der Silberglanz der Haut, die grünlichen Halbtöne, die goldenen Haare zu einer eigenen Harmonie gestimmt auf dem Grund des schimmernden purpurnen Mantels; eine herrliche Gestalt, an der man sah (wenn man es aus den Marmorköpfen nicht schon wüsste, die man oft zu den Füssen seiner Blutzeugen erblickt oder in der Hand des blinden Bildhauers Gambazo, Prado 1003), dass auch er im *Cortile delle statue* seine Andacht verrichtet hat. Man vergleiche die fade Gestalt Apollos in der Galerie des Luxemburg. Das Nachtstück der Hirten war

[1]) Im Palast zu Madrid nach den Inventaren von 1666 flg.; es hing im Schlaf- und Sterbezimmer Philipp IV. Später in den Galerien des Infanten D. Luis de Borbon und Salamanca's, 1874 zu Paris für 2000 Fr. verkauft, bez. 1630.

eine Erinnerung an S. Prospero in Reggio: Maria beugt sich lächelnd über das Kind[1]).

Daneben stand eine Curiosität, das Bildniss einer bärtigen Frau aus den Abruzzen, Maddalena Ventura mit ihrem Mann, das Kind an der Brust; es war für den Vicekönig bestimmt[2]). Für denselben gelehrten Herrn waren Bilder von Bettelphilosophen, einer „Archimedes“ gescholten (Prado 1010, bz. 1630), er sah aus wie eine Caricatur Michelangelo's. Seit einiger Zeit hatte er ein ganz besonders unheimliches Modell angenommen: eine Hünengestalt mit starkem breitem Schädel, dicken schwarzen Brauen, tückischen Augen und eingedrückter Nase, einen Kerl den Lavater ohne Belastungszeugen der Galere bestimmt haben würde. Dieses Ungeheuer ist am unverfälschtesten aufbewahrt in dem hl. Rochus (Prado Nr. 1000, bz. 1631); es lag aber bereits dem Träumer Jakob (ebenda Nr. 982 von 1626) zu Grunde, und ist noch in dem Elias der Karthause von S. Martino (1638) wiederzuerkennen.

Jener Schläfer mit der Himmelsleiter wird so wenig durch Lage und Beleuchtung wie durch seine Physiognomie anziehen. Aber über der Oede ringsum, die in meilenweiter Ferne durch tiefblaue Hügel begrenzt wird, breitet sich ein Tageshimmel aus mit grauem Gewölk, zwischen dem ein sanfter goldener Lichtstrahl herabsteigt. Nur bei scharfem Sehen unterscheidet man darin kleine lichte Elfen. Es ist nur der natürliche Sonnenschein, aber man sehe sich in dem Saal Isabella II um bei allen Glorienmalern, ihr Licht wird sich neben diesem wie getünchte Wand ausnehmen. Dieser Patriarch ist aus dem frühsten Jahr, in dem datirte Gemälde Spagnoletto's vorkommen, 1626, aus demselben wie die Himmelfahrt der Magdalena in der Akademie von S. Fernando, das erste Beispiel jenes schwermüthigen Frauentypus, der bei ihm viele Jahre lang wiederkehrt, mit seinen grossen, dunklen träumerischen Augen, und den langen Händen mit den dünnen Fingern; in ruhigem Zauber kaum von italienischen Malern dieses Jahrhunderts erreicht. —

Irren wir nicht, so nahm Velazquez einen berichtigten und günstigen Eindruck von Ribera mit nach Madrid. Die überaus

[1]) Diess Rundbild, sehr nachgedunkelt, ist in der Galerie des Herrn Consul Weber in Hamburg; bez. 1630. Auch ein Evangelist Matthäus fällt in dieses Jahr, Palomino III, 313.

[2]) Früher in S. Ildefonso, jetzt in der Academie von S. Fernando, Nr. 140, nicht aufgestellt oder abhanden gekommen, bez. 1631.

zahlreichen Gemälde, welche sich in den nächsten Jahrzehnten in dem königlichen Palast und im Escorial sammelten, meist in bewohnten Gemächern, zeigen wie er dort Mode geworden war. Das Museum des Prado allein besitzt noch 58, der Escorial 16 Stücke; aber viele der interessantesten sind verloren: die mythologischen und alttestamentlichen. Unter den ausgewählten Meisterwerken des „Spiegelsaals“ befanden sich: Jael und Sisera, Delila und Samson, wozu eine feine Zeichnung im Museum von Cordoba ist. Wie eigen und wahr empfunden er auch mythologische Katastrophen zu behandeln wusste, davon giebt der Tod des Adonis eine Vorstellung, der einst im Palast war und vielleicht von dort in die Galerie Corsini zu Rom kam. Das Schicksal des grossen „Triumphs des Bacchus“ ist schon erwähnt worden (S. 259)[1]. Diese und ähnliche Bilder würden, wenn sie erhalten wären, in die Einförmigkeit der jetzt dort fast allein noch vertretenen Heiligenfiguren eine erfreuliche Abwechslung gebracht haben.

In Neapel hat sich Velazquez wahrscheinlich nach Spanien eingeschifft. „Nach anderthalb Jahren Abwesenheit, so erzählt Pacheco, kehrte er zurück und traf zu Anfang 1631 in Madrid ein. Er wurde vom Conde Duque sehr wohl aufgenommen. Auf sein Geheiss verfügte er sich sogleich zum Handkuss S. M. und dankte ihm sehr, dass er sich von keinem andern Maler habe aufnehmen lassen. S. M. war sehr erfreut über seine Rückkehr“. Für diesen scheint er auch einige Gemälde gekauft zu haben: wenigstens werden in einer Quittung von 1634 neben dem Vulcan und Joseph, eine Danae von Tizian, eine Susanna von Cambiasi und ein Bassano genannt.

1) Das Inventar enthält noch „Loth mit seiner Familie von Engeln aus Sodom geleitet“. Dieses Gemälde befindet sich im Escorial N. 442 und heisst jetzt A. Vaccaro, ist aber ebenso wie die Epiphanie im Palast (N. 574) daselbst und die Auferstehung Christi im Prado (N. 517) ein Werk des *Pietro Novelli*, genannt *il Morrealese*, des namhaftesten sicilianischen Malers dieses Jahrhunderts, der in Madrid nicht bekannt scheint.

VIERTES BUCH.

DIE TAGE VON BUEN RETIRO.

(1631—1648.)

Hofämter — Buen Retiro — Die Uebergabe von Breda — Die grossen Hofjagden und die Jägerbildnisse — Cano und Murillo — Christusbilder.

Achtzehn Jahre

lebte Velazquez von jetzt an ohne Unterbrechung am Hofe Philipp IV. Diess war die Zeit seiner besten Manneskraft. Nach der Arbeit der Schule, dem Suchen und den Versuchen der Lehrjahre, nach den Lorbeern und Anfechtungen der ersten Meisterjahre, hatte er diese italienische Pause gehabt — für den höheren Menschen ist ja die wahre Ruhe Wechsel in der Bewegung. In der Kunstwelt Italiens hatte er frei aufgeathmet, war seiner selbst völlig gewiss geworden, und hatte, durch Aufnehmen, neue Schaffenslust gewonnen.

Diese achtzehn Jahre fallen zusammen mit der zweiten Hälfte des grossen Kriegs, in dem auch Spanien seine letzte Kraft miteingesetzt hat, und nach dem es aus der Reihe der Grossmächte verschwand. Am Hof merkte man wenig von diesem Niedergang, ausser in der Finanzklemme, die aber dort chronisch war. Die Menschen, sagt ein Comödiendichter, pflegen immer guter Dinge zu sein, wenn sie auf dem Wege sind sich zu ruiniren. Der zerstörende Krieg fand in Madrid seinen lautesten Wiederhall in den Siegesfesten, wo Phantasie und Luxus sich fortwährend überboten. Mit der lange vergeblich ersehnten Geburt eines Thronerben war Freude und Leben im königlichen Hause eingezogen; neben ihm blühte ein liebliches Prinzesschen auf, dem eine von beiden, die kaiserliche oder die Krone von Frankreich, man wusste noch nicht welche, zugedacht war. Ein Lustschloss und ein Jagdschloss entstanden, welche die Kunstwelt im weitesten Umkreis in Bewegung brachten: alles was die Halbinsel, Flandern, Italien von Talenten und Kunstwerken übrig hatte, wurde herbeigeholt. Besonders die erste Hälfte dieser Zeit, die dreissiger Jahre, waren wol die glücklichsten, welche Velazquez und Philipp IV erlebt haben. Der Hofmaler stand im Vordertreffen eines Heers von Talenten, nahe dem Ohre des Monarchen, aber ohne die Anfechtungen, welche ein amtlich Vorgesetzter zu befahren gehabt hätte. Da er Niemanden den Raum vertrat, nur

darauf aus war alle aufs beste zu verwenden, zu fördern, so kann man sein Leben gewiss ein fruchtbares und glückliches nennen.

Aber ebendesshalb vielleicht ist wenig daraus zu erzählen. Die Urkunden berichten ausser der Verheirathung seiner Tochter nur die Ernennungen zu Hofämtern, die Gehaltserhöhungen und Abschlagszahlungen, die Reisen mit dem Hofe.

Biographien der Vergangenheit sind Produkte der Quellen, sie spiegeln in ihrer fragmentarischer Ungleichheit deren Vorzüge und Mängel ab. Das wichtigste fehlt oft ganz, und das nichtige drängt sich ausführlich und authentisch vor. Wenn der Künstler selbst Veranlassung gehabt hätte, sein Leben zu erzählen, zu welcher Klasse von Biographien hätte die seinige wohl gehört? Wir fürchten, es würde wenig darin stehen von seinen Werken: Maler wie er sprechen nicht gern von dem was sie weggegeben haben; aber als echter Hofmann würde er wol die Gnaden berichtet haben, deren Akten die Archive bewahren, und die Feste an denen er mitgeholfen. Für Kunstfreunde und Künstler liegt das Leben eines Malers in seinen Werken, in den Wandlungen der Darstellungsformen und der Technik. Welch ein Buch würde es geben, wenn man die Historie eines jeden Bildnisses kännte, den Anstoss, die Sitzungen, die Urtheile (deren Spuren in vielen *pentimenti*), die Anerkennung und Anfeindung! Jedes wäre eine kleine Novelle. Aber wir erfahren nicht einmal die Jahreszahlen!

Es giebt indess noch andere Erlebnisse als die der Familie, der Berufsthätigkeit und der Erfolge oder Misserfolge im Leben. Wir denken, ein Künstler, der in der grossen Welt lebt und deren Personen zu studiren hat, würde, wenn er das erzählte, was die lebendigsten Erinnerungen zurückgelassen hat, wie Gœthe, auch von dem reden, was er als Zuschauer der grossen Zeitbühnen erlebt hat, obwol er da nur einer unter Tausenden war — der Bühne der Geschichte und der idealen Bühne der Dichtung und Kunst. Denn das ist es doch, weshalb man am Ende sich sagt, dass es der Mühe werth gewesen ist zu leben. Wenn man die Chronik von Hof und Hauptstadt aufschlägt, dann gewinnen die leeren Rahmen dieser Jahre Gestalt und Farbe; da liegen die Begebenheiten, *quarum pars magna fuit.*

Aemter und Gehalt.

Velazquez hat in diesen Jahren zu seiner Stelle als Kammermaler nach und nach mehrere Aemter bekommen. Zum kleinsten

Theil waren sie von der technisch-administrativen Klasse, der Mehrzahl nach blosse Hofämter. Ihre Funktionen betrafen den täglichen Dienst der Majestät und das Ceremoniell des Palastes. Sie waren die bequemste Form, ihm Einkommenzuschüsse zu gewähren, und zugleich Ehrentitel, die einem Hofmann unentbehrlich sind, um seine gesellschaftliche Stellung zu festigen und zu erhöhen. Man erinnert sich, dass schon Jan van Eyck bei Philipp dem Guten *varlet de chambre* war. Zu jener Zeit war der Maler Juan van der Hamen *archero*, d. h. von der burgundischen Leibwache; der florentiner Bildhauer Rutilio Gaxi einer der zwanzig *acroys* oder *gentilhombres de la casa*, welche den König in die Kirche und bei Festen begleiteten[1]).

Schon vor der italienischen Reise war er zum *Ugier de cámara* (Leibthürhüter) ernannt und als solcher (am 7. März 1627) beeidigt worden. Der Gehalt betrug 428,000 maravedis. Nach Palomino war der Posten höchst ehrenvoll, nach dem Parmenser Flavio Atti bedeutete er etwas mehr als Portier und weniger als Unterkämmerer (*ayuda de cámara*). Ihr Stand war am Eingang der Antecámara im Westflügel des Alcazar. Ein solches Amt gab Gelegenheit zu interessanten wie lästigen Bekanntschaften und Vertraulichkeiten. — Hierauf folgten die S. 255 erwähnten Vergünstigungen.

Durch königliches Dekret vom 18. Mai 1633 erhält er *un paso de vara de alguazil de casa y corte*, d. h. das Recht der Uebertragung des Stabs oder Amts eines Gerichtsdieners des obersten Gerichtshofs von Castilien. Nach Palomino wurde dieser *paso* auf 4000 Dukaten berechnet; Vicencio Carducho war sein Gesuch um eine solche *vara* (13. Oktober 1631) abgeschlagen worden. Das arabische Wort *Alguazil* bezeichnet den Träger des Gerichtsstabs (*vara alta de justicia*). Der Leser kennt diese Schrecken der *pícaros* aus dem Gil Blas von Santillana; aber solche Häscher waren Alguazile niederer Ordnung (*menores*). Hier haben wir den *Alguazil mayor*, ihrer vier gehörten zum Personal jener *corte*, deren Präsident der oberste Justizbeamte des Staats war.

Im Jahre 1634 erhielt er tausend Dukaten für 18 von Francisco de Rioja taxirte Gemälde, zu welcher ausser den S. 326 genannten, ein Bildniss der Königin und des Prinzen, und mehrere Landschaften, Blumen- und Küchenstücke gehörten.

Im Anfang desselben Jahres vermählte Velazquez seine einzige

[1]) Palomino, museo III, 318. 354. Rodriguez Vila, Etiquetes de la casa de Austria. Madrid p. 42. Eine Anzahl der Dokumente veröffentlicht Zarco del Valle, Documentos LV, 398 ff.

Tochter *Francisca* mit dem Maler Juan Bautista Martinez del *Mazo*; ihm trat der Schwiegervater bei diesem Anlass seinen Posten des Ugier de cámara ab, am 30. Januar.

Vielleicht erhielt er als Ersatz und Beförderung die Stelle eines *ayuda de guardaropa*, die zu seinem Beruf schon in näherer Beziehung stand, denn die Guardaropa enthielt die Mobilien, Gemälde, Kunstschränke, Tapisserien, welche bei Ausstattung der Gemächer verwandt wurden.

Am 16. Oktober 1636 reicht er eine Bittschrift ein um Auszahlung von 15,803 Realen, der Summe des ihm schuldigen Gehalts, der unterbliebenen Zahlungen für königliche Bauten (*obras reales*) und des Werthes eines nicht gelieferten Anzugs; die Gemäldehonorare seien nicht mit einbegriffen. Die Gewährung seines Gesuchs werde ihn in Stand setzen, das aufgetragene grosse Gemälde in der Torre de la Parada auszuführen; er sei in grosser Noth (*se halla en mucha necesidad*).

Im Jahre 1637 erhält er 1100 *Reales de plata* auf Rechnung seiner Arbeiten aus dem Fiskus (*en el dinero de la cámara*) durch den Herzog von Medina de las Torres; und am 19. August 5000 Realen durch eine Ausfertigung des Protonotars von Aragon, Villanueva, für frühere und zukünftige Arbeiten. Diess könnte die *ayuda de costa* von 500 Silberdukaten sein, die Palomino erwähnt.

Durch Dekret vom 27. Februar 1640 gewährt ihm der König einen Jahresgehalt von 500 Dukaten, zahlbar vom 1. März an, aus dem Fond der täglichen Ausgaben der königl. Speisekammer (*en los ordinarios de la despensa de casa real*), und zwar auf Rechnung seines früheren Guthabens und zukünftiger Arbeiten, solange bis jenes getilgt ist.

Dann folgt das *oficio* eines *Escribano*, *acrecentado en el repeso mayor de corte* (Schreiber bei dem Oberwaageamt), nach Palomino 6000 Dukaten werth; ein Gegenstück zu jenem *paso de vara*.

Im Jahre 1643 wird er *Ayuda de cámara*, ohne Ausübung (*sin ejercicio*). Diese Ayudas waren Personen von Geburt; wenn sie Dienst hatten, schliefen sie in der Nähe des Königs; sie trugen einen schwarzen Schlüssel im Gürtel, „so gross wie ein Kellerschlüssel", während die *gentilhombres de cámara* einen vergoldeten besassen. Diesen Schlüssel, bemerkt Palomino, wünschen sich viele Ordensritter; nach ihm hatte er ihn schon vor jener Ernennung erhalten.

Durch ein Dekret vom 9. Juni 1643 wird er Direktorialassistent der königl. Bauten (*para que debajo de la mano del Marqs. de Malpica asista a la superintendencia de las obras particulares q̃ Su Majd señalare*).

Im Jahre 1646 Ayuda de cámara mit effectivem Dienst.

Am 22. Februar 1647 wird er zum Inspector und Zahlmeister des

achteckigen Saals ernannt (*veedor y contador de la pieza ochavada*). Um diese Zeit erhält er auch eine geräumige Wohnung (*vivienda capaz*) in der Casa del Tesoro, ohne den *aposento* in der Stadt zu verlieren.

Am 11. Mai 1647 klagt er, dass man ihm das Salär für die Arbeiten seit Johannis 1645 schulde und bittet, ihn aus irgend welchem Fond zu bezahlen, die activ Dienenden sollten den Almosenempfängern und den Pensionären vorangehn.

Im Jahre 1648 stellt er vor, dass sein Malergehalt von 1630—34, seine Gemälde-Honorare von 1628—40 ausstehen und berechnet sein Guthaben auf 34,000 Realen, nach Abzug der 500 Dukaten von 1640. Er beantragt Erhöhung seines Gehalts auf 700 Dukaten, die ihm auch gewährt wird. —

Diese Aktenstücke geben einen Einblick in die Finanzzustände des spanischen Hofs, — die übrigens nie ein Geheimniss gewesen sind. *Il Rè non paga nessuno* (der König bezahlt Niemanden) schreibt Baglioni am 19. November 1630. Nach Giustiniani's Relation von 1649 war freilich der königliche Palast ein solcher Schlund, dass wenn alle Gehälter hätten pünktlich ausgezahlt werden sollen, die alljährliche Goldernte Amerika's nicht ausgereicht hätte; bloss die Livreen kosteten 130,000 Dukaten. Die Privatschatulle (*borsillo*) belief sich auf zweitausend Dukaten monatlich, aber Philipp IV war nicht freigebig; nach Querini (1656) „weil, was man einem gebe, vielen genommen werde“. Alle Renten waren den Genuesen verpfändet. „Es giebt keinen Stand, schreibt Alvise Corner im Jahre 1624, keinen Rang und keinen Privilegirten, der pünktlich Befriedigung erlangen könnte, selbst den Wachen des Königs, die stets um ihn sind, steht ihr Sold von drei Jahren aus. Man stelle sich die Indulgenzen, die Beschwerden, die Abzüge vor. Als besondere Gnade kann man eine Anweisung seines Credits auf eine der Münzen des Reichs erhalten, die vielleicht hundert Meilen von Madrid entfernt ist. Hier wird aber nur Kupfer geprägt, und wenn man hinkommt, ist nicht einmal das Metall vorräthig, denn alles was gemünzt ist wandert gleich nach Madrid für die Bedürfnisse des königlichen Hauses; ausserdem liegen bereits hundert Anweisungen bereit. So verkauft man gern wenn auch mit Schaden seinen Credit!“

Bei Personen die in Gunst standen, wie unser Maler, liess man sich zuweilen zu Transaktionen herab; er erhält dann eine Gehaltserhöhung, erklärt sich für befriedigt, sein Guthaben für erloschen und verzichtet auf zukünftige Honorare.

Buen Retiro.

Seit dem vierten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts kann man kaum spanische Geschichten lesen, ohne dem Namen Buen Retiro zu begegnen. Die Chronik des Hofs und der Stadt, die Werke der Dichter und Maler sind eng mit diesem Lustort verknüpft. Als Calderon in der Johannisnacht 1636 hier die grosse Comödie mit der Beschreibung der drei Welttheile aufgeführt hatte, verlieh ihm Philipp IV das Ritterkreuz von Santiago, „unter allgemeinem Beifall der Residenz“[1]). Hier hatte sich das Treiben des burgundisch-spanischen Hofs, an dessen Spitze ein zerstreuungsbedürftiger Fürst stand, den sein Minister nicht zu Athem kommen lassen wollte, eine den veränderten Sitten entsprechende Bühne geschaffen. Die Phantasie der Ingenieure Toscana's und die Neuerungen seiner Musiker, das Genie der spanischen Theaterdichter, die Gewandtheit der Madrider Maler, die hier zu Decorateuren wurden, endlich die zum Kunstwerk umgewandelte Natur, das alles wurde zu ephemeren, berauschenden Schöpfungen aufgeboten und vereinigt, nicht zum Heil der einzelnen Künste. Die Schauspieler waren ausser denen von Fach, zuweilen die Majestäten selbst und ihre Grossen, ja die Räthe und Sekretäre. Auch die Historienmalerei hat zur Ausschmükkung der Gemächer mitgeholfen. Ihre Werke, wie die der Dichtkunst am wenigsten kostend, waren wie diese das einzige von höherem Werth — fast das einzige auch was von Buen Retiro übrig geblieben ist.

Noch am Schluss des Jahrhunderts sah man hier Werke des Velazquez aus allen Zeiten seiner Künstlerlaufbahn: den Wasserträger von Sevilla, die Schmiede des Vulcan, die grossen Reiterbilder seines Königs und dessen Vaters mit ihren Gemahlinnen, das des Kronprinzen; die Uebergabe von Breda; aus seinen letzten Jahren auch die königlichen Frauengestalten, welche dem Hof des alternden Monarchen Anmuth verliehen.

Seit Madrid Residenz war, befand sich sein beliebtester Spa-

[1]) Cosa que ha parecido mui bien á toda la corte, sagt der Chronist von Madrid, Pinelo, zu diesem Jahre. Die Comödie war wahrscheinlich die von dem Florentiner Serrano in seinem Brief vom 21. Juni beschriebene: Le fatiche e forze di Ercole, wo drei Compagnien, zusammen vierzig Schauspieler mitwirkten, und die Cosimo Lotti in Scene gesetzt hatte.

ziergang an der Ostseite. Im heutigen „Salon des Prado“, wo allabendlich im Sommer tausende aller Stände im Licht der zauberischen „Nächte von Madrid“ sich baden, genoss man schon zu Philipp II Zeit (wie Perez de Messa 1595 schreibt) „im Winter die Sonne und im Sommer die Kühle“. In dem zweitausend Fuss langen, hundert breiten Weg fuhren steifgeputzte Damen langsam auf und ab, umschwärmt von Cavalieren auf ihren Andalusiern. Zwischen den drei Pappelallen, verbunden durch blühendes Rosengezweig, spielte Abends Musik und vier Brunnen erfrischten die Luft, ihr versprengtes Wasser schützte vor Staub. Auf dem Rasen, im Schatten der Bäume wurde getafelt und geliebt. Der Prado war auch unter diesem strengen Regiment ein Tempel der Cythere[1]).

Diese Promenade beherrschte vom Hügel gegenüber der Stadt das Kloster S. Gerónimo und sein gothischer Tempel, mit weitem Garten und Oelberg. Von Heinrich IV anderswo gegründet, aber unter Isabella hierher versetzt, stand es von jeher in enger Beziehung zum Hofe. In der Kirche tagten 1510 die Cortes von Castilien, hier wurde dem Erbprinzen gehuldigt. Um das Altarhaus lag eine königliche Wohnung (*el Cuarto* (*viejo*) oder *Retiro de S. Gerónimo*), von wo die Könige und die Königinnen, auch fürstliche Gäste und Gesandte ihren Einzug in die Stadt hielten, wohin jene bei Trauerfällen und in der heiligen Woche sich zurückzogen. Philipp II hatte das Haus durch Juan Bautista Toledo neu aufführen lassen, je dreissig Zimmer für sich und die Königin, mit Galerien, Thürmen, Lustgärten, Gräben, nach dem Vorbild, sagt man, eines Landhauses, das er in England mit Maria Tudor bewohnt. Auch fremde Besucher wurden hier untergebracht[2]).

Unter seinem Nachfolger war noch ein dritter Anziehungspunkt dieser Gegend entstanden, der Palast, Garten und Platz des Herzogs von Lerma, der von Philipp III für Feste der Plaza mayor vorgezogen wurden. Bei den Dichtern erscheint er als Lieblingszuflucht romantischer Schwärmerei:

[1]) Fontibus et rivis constat via digna videri,
Et merito Veneri sacer est et amoribus aptus,
Aptus adulterio et plantandi cornua campus.
H. Cock, Mantua Carpentana, publ. p. Morel-Fatio. Madrid 1883.

[2]) Venturini beschreibt es (1571): Nel cortile vi è un orto acconcio alla romana con una fontanina in mezzo, et quì presso una retirata da stato sotto volta, con un' altra fontanina, di sopra vi sono stanze commode etc.

Alamicos del Prado, *fuentes del Duque*,
despertad á mi niña, porque me escuche (Tirso, Don Gil. I).

Quevedo fand ihn in seinem spätern Verfall lieblicher als in seinem Glanze[1]).

Der gegenwärtige Günstling hatte, treu dem neuen System der Oekonomie, die Gepflogenheit des freigebigen Vorgängers, den König in seinen eigenen Villen und Palästen zu unterhalten, nicht fortgesetzt, zum Verdruss des verwöhnten Hofes. Jetzt, nach zehn Jahren, sah er aber doch, dass er zu der alten Methode zurückkehren müsse. Philipp sollte aus dem finstern alten Alcazar, der Brutstätte melancholischer Grillen, herausgebracht werden. Die Familie seiner Frau besass in der Nähe des Prado einen Garten, er selbst hatte sich hier einen kleinen Park mit Vogelhaus angelegt, an der *huerta de S. Gerónimo*, wo er in harmloser Unterhaltung mit Fasanen, Schwänen und seltenen Hühnern von den verdrussreichen Geschäften aufathmete. Diese Gärten gewährten einen schönen Blick über die Stadt. Er kam auf den Einfall, seinen *Gallinero* zu vergrössern und zu einem ländlichen Lustort für den König, am Thor der Residenz, umzuschaffen. Er kaufte die umliegenden Grundstücke an, nahm den Mönchen einen Theil ihres Oelbergs, liess sich von der Stadt beschenken, bis er den Umkreis einer Meile zusammen hatte. Es war die Anhöhe in der ganzen Länge des Prado, von der Heerstrasse von Alcalá bis zur Atochakirche, nach Osten bis zum Bach von Valnegral. Seine Pläne hüllte er in tiefes Geheimniss, Niemand wusste wie er hinkam, was er mit der Schaar von Bauleuten, Gärtnern, Erdarbeitern beabsichtigte. „Als ich zum erstenmale dort war, schreibt der Venezianer Corner am 7. December 1633, war noch keine Idee von diesem Bau, in weniger als zwei Jahren ist alles fertig geworden[2])“. Man hatte geglaubt, es handle sich um einen Garten[3]), es stellte sich heraus, dass er ein

1) Oh amable, si desierta arquitectura,
mas hoy al que te ve desengañado,
que cuando frecuentada en tu ventura. (Quevedo, obras III, 6.)

2) Fué sin distincion obra y conceto,
en cuya idea á fuerza del cuidado
fué á penas dicho, quando fué formado. *Lope*, *Versos á la primera fiesta del palacio nuevo* (5. Oktober u. flg. 1632). Obras sueltas IX, 236. Viage del Parnasso.

3) Dove presto sarà un delizioso luogo di fontane, piante, colombaie, e pollai, Serrano 11. Sept. 1632.

zweites Aranjuez mit Palast, Theater, Plaza, Weiher und Park gewollt. Ausserordentliche Hindernisse hatten sich entgegengestellt: das Terrain war ungleich, dürr und sandig; man musste Berge abtragen und Thäler ausfüllen, Wasserströme in Röhren von den Bergen (*Chamartin*) herleiten, „einen Brunnen für jede Blume"; aber der Sand von Madrid ist der dankbarste für den Kunstgärtner. Nicht geringer war der Widerstand, den das Unternehmen bei Hoch und Niedrig fand[1]). Die Madrider murrten, dass dem Verkehr mit dem Land, wie im Westen durch die Casa del campo, nun auch im Osten dieser breite Schlagbaum vorgeschoben werden sollte. Der Adel war empört über den schamlosen Verkauf der hohen Aemter und Ordenstitel, die Reichen, weil sie für die Ausstattung aufs naivste gebrandschatzt, die Stadt, weil sie zu hohen Anleihen genöthigt wurde, die alten Hofleute, weil die Schlösser von Aranjuez und Pardo geplündert und die Bauten unterbrochen wurden. Das Volk stiess noch lange nach dem Tode des Olivares, bei einem Brande (1653) Flüche gegen sein Andenken aus, der diesen Palast mit dem Blut und Schweiss der Armen gebaut habe. „Man verkauft, sagt Quevedo, dem armen Landmann den Pflug, um Ew. Majestät überflüssige Balkons zu bauen." Der König, der ja unter seinem Schlosse die Casa del Campo mit Weihern und Park besass, meinte selbst, hier hätte man mit soviel Geld wunderbare Erfolge erzielen können.

Zum erstenmal hört man von einem Hoffest in diesen Gefilden im Jahre 1631, als Olivares und seine Frau den König in die Monterey'schen Gärten zur Feier der Johannisnacht luden. Quevedo, Antonio de Mendoza und Lope schrieben dazu zwei Comödien; die schöne und tugendhafte Schauspielerin Maria Riquelma begrüsste Philipp in Versen. Die eine Comödie führte den ominösen Titel *Quien mas miente, medra mas* (Wer am meisten lügt, kommt am meisten vorwärts). Bei der Geburt eines königlichen Neffen, Ferdinand, des Sohnes seiner Schwester Maria, empfing der Gründer seinen Herrn zum erstenmal (1. Oktober 1632), indem er ihm den Schlüssel des Alkaide auf silberner Schüssel überreichte, dieses Amt war ihm natürlich übertragen worden. Der alte Name Gallinero wurde verboten, und ein Stein im Prado

[1]) Ora questo retiro è il soggetto dell' universale mormoratione. Franc. Corner, 7. Dec. 1633. Serrano sagt, man hätte mit dem Geld *un buon nervo d'esercito* an einem nothwendigen Punkt halten können.

aufgestellt, wonach der Ort fortan *Casa del Buen Retiro de la Magestad Sua* heissen sollte. Am 9. Januar 1633 wurde das Oratorium einer Einsiedelei von drei Bischöfen geweiht, denn die Kapelle ist der erste Raum, den die spanischen Könige in ihren Häusern einrichten. Und so erschien am 1. December der König mit dem ganzen Hof, um die neue Villa durch eine grosse Quadrille auf dem Theaterplatz zu eröffnen; auf andalusischem Schecken, in gesticktem nussbraunem Sammtrock, dem Geschenk der Königin, mit blauweissem Federbusch (der Farbe der Infantin Isabella), rother Schärpe, grossem Schild und bewimpelter Lanze, ritt er mit Olivares *parejas.* Buen Retiro, schrieb damals Serrano, wird dasselbe sein was Monte Cavallo im Verhältniss zu Sankt Peter. —

Von dieser Schöpfung des Conde Duque ist seit der militärischen Besetzung des Retiro in den Kriegen dieses Jahrhunderts wenig mehr übrig.

Nur das älteste Denkmal jener Gegend, S. Gerónimo mit seinem verfallenen Kreuzgang, hat alle Stürme überdauert, und nordwärts ragt noch das merkwürdige Thor del Angel hervor, an den neuen Eingang versetzt. Die Klosterleute wurden öfter zu den Theatervorstellungen in den Einsiedeleien eingeladen, wie sie ihrerseits gerne denen, welche in der Villa Vorrath für Busse angehäuft hatten, ihre Pforten öffneten. „Denn hier, sagt Serrano, wechseln Ceremonien, Audienzen, Etiketten mit andächtigen Exercizien und Geisslungen, wie Schlaf und Wachen, eines ruft das andere hervor“ (10. Dec. 1633).

Der neue Palast schloss sich nordostwärts an das Kloster und zwar unmittelbar an das Haus Philipp II. Er bildete ein grosses Quadrat von 120 Fuss, mit dreizehn Fenstern und Balkons im ersten, fünfundzwanzig im zweiten Stockwerk, nebst vier Thürmen in den Ecken.

Diese Gebäude waren weder solid noch schön, von billigstem Material, die kleinen schmucklosen Fenster, die langen engen Zimmer schienen eher für ein Kloster als für einen Lustort zu passen. Der Stil war noch nüchternes Cinquecento. Dem Architekten Crescenzi war es ein Nagel zum Sarg; die besten Ideen hatte der Florentiner Lotti angegeben[1]).

[1]) E' morto il marchese della Torre, fratello del Cardinal Crescenzio, che serviva a questa Maestà d' Architetto maggiore, e le fatiche, che durava nell' edifizio dei sepolcri regii dell' Escoriale, ma più nelle Fabrica del Buen Retiro, per la

Noch sieht man im wüsten Felde ein Stück des Palastvierecks, den Nordflügel, mit einem der Eckthürme: das jetzige Artilleriemuseum[1]). Diess ist der alte *Salon de los Reinos*, mit Spiegelgewölbe, vergoldeten Arabesken und reichlichem Licht von beiden Seiten; benannt von den Wappen der damals der Krone gehörigen Reiche unter dem Gewölbe: einst geschmückt mit den zwölf Kriegsstücken, welche die Thaten der Generale Philipps des Grossen erzählten, dessen Bild hoch zu Ross dazwischen hing. Zurbaran hatte eine Art Accompagnement dazu gemalt in den zwölf Thaten des Herkules. Hier wurden die letzten Cortes von 1789 gehalten, welche die Abschaffung des salischen Gesetzes verkündigten. — Nach Osten schloss sich der Flügel des Theaters an (*el Coliseo de las Comedias*), und das noch erhaltene Ballhaus (*el cason*), wo später Luca Giordano die Stiftung des Ordens des goldenen Vliesses in der Allegorie der Decke malte. Der Haupthof war im Jahre 1637 mit steinernen Portiken und Loggien umgeben worden. Nordwärts lag der grosse Platz, wo sich in den Quadrillen der Rohrspeerturniere und im *Parejas*reiten die Künste der hohen Schule entfalteten und die Stiergefechte tobten. Aber auch diese Fläche genügte noch nicht, und man schuf im Jahre 1637 für die Feste zur Feier der Kaiserwahl Ferdinand III, des Schwagers des Königs, das „Grosse Theater", nach dem florentiner Berichterstatter ein Platz von 230 Schritt Länge und 190 Breite[2]). Ein Berg musste geebnet und die letzten Wälder der Umgegend abgetrieben werden für die Schaugerüste, mit den beiden Reihen silber- und goldschimmernder, mit Teppichen behängter Balkons und tausenden von Wachskerzen in Glaslaternen.

Dieser Gebäudekomplex stand dem Anblick offen nach der Seite des Prado und der Stadt; an allen übrigen war er vom Park umschlossen. Im Osten lag der grosse Stern, wo bedeckte Gänge in einen achteckigen Platz (*Ochavado*) mündeten. Meist in der Peripherie dieses Parks standen zerstreut die Einsiedeleien

quale haveva spesso da contrastare con Olivares, e passar dei disgusti, possono havergli abbreviata la vita. In tanti anni che ha servito alla Maestà sua, deve haver conseguito poco, poichè ha lasciato de' debiti. Florent. Depesche vom 17. März 1635. Die andern Architekten waren Tejada, Gomez de Mora, Alonso Carbonell.

[1]) In dem grossen Plan Madrids, der 1656 zu Antwerpen erschien, von Pedro Texeira, reproducirt von dem geographisch-statistischen Institut, Madrid 1881, kann man sich über Buen Retiro orientiren.

[2]) Serrano, Depesche vom 14. Februar 1637 u. flg.

(*ermitas*), die der heil. Inés und Magdalena am Nordende, des heil. Bruno und des Täufers Johannes, wo Olivares hauste und mit dem Alchymisten Vincenzo Massimi Gold machte. Es waren kleine Villen, mit Kapelle, Aussichtsthürmchen und Vogelhaus, Labyrinthen, Grotten und Weihern und andern *invenzioni boschereccie*. Die merkwürdigste war die südöstliche des heil. Antonius, welche Diego Suarez, Sekretär von Portugal, vom Kaufpreis der Titel und *hidalguías* seiner Nation erbaut hatte. Sie stand an der Stelle der heutigen Fuente de la China, mitten im Wasser.

Die Blumengärten lagen theils offen, theils in den Höfen, die schönsten an der Ostseite des Palasts, von den Mauern des alten Klosters beginnend — der Garten des Prinzen, der Königin und des Königs; neben diesem mittlern stand seit 1642 die grosse Reiterstatue des regierenden Königs von Pietro Tacca. Den Flor lieferte der Süden: Ende 1633 kamen dreizehn Wagenladungen aus Valencia, in der ganzen Welt zusammengesucht; selbst hier musste Italien helfen: der Cardinal Pio di Savoia in Rom schickte seinen Gärtner Fabrizio mit Blumenzwiebeln, zehntausend Dukaten werth.

„Hier sieht man farbenglühende Beete, wo der Rosmarin Buchstaben formt, welche das Geheimniss ihrer verschlungenen Blumen erklären. Ueber Vasen (*tiestos*) bemalter Talavera, die das feinste Silber beschämen, erglühen Kronen von Nelken umgeben von Basilien, gleich als sei die Erde österlich geschmückt mit roth und grün geblümtem Taffet. Da sind spiegelklare Quellen, Pfade gesäumt mit Rosen und Jasmin; purpurn von den abgefallenen Blättern der Nelken; Anger, denen Arabien alle seine Lilien überlassen zu haben scheint. Keine erdenkliche Wonne, die diese Gärten nicht in sich schliessen." Im Winter verirrte sich zuweilen ein Sommertag hierher: da sah man die Beete im Flor, die kahlen Bäume voll Orangen, Calviläpfeln, aragonesischen Birnen, Balsambüchschen und Zuckerwerk, den Weinstock voll Trauben und die Ufer voll Melonen[1]).

Sieben bis acht Teiche, auf Terrassen, durch sechs Fuss breite, tiefe Kanäle (*rio*) verbunden, dienten zu Gondelfahrten. Von diesen Wasserbauten ist noch übrig das grosse Bassin (*estanque grande* oder *ria*, 1006 × 443 Fuss). Wenn sein Wasser

[1]) So schildert sie ein Jesuitenpater im Memorial histórico español XV. 22. December 1638.

abgelassen wird, soll man noch die Grundmauern der alten Bühne sehen, die sich auf der eliptischen Insel befand. Zuweilen nämlich wurde das Theater vor dem grossen Weiher aufgeschlagen: da sah man Nymphen und Tritonen um Galatea in ihrem Element sich tummeln.

Die Glorie von Buen Retiro war sein Theater; alle Wunderlande der Phantasie schienen hier nacheinander Wirklichkeit werden zu sollen. Das Glück schenkte dem Unternehmer nicht nur die Dichter von ewigem Ruhm, sondern auch Meister der Scenerie, die in Europa nicht ihres gleichen hatten, und Musiker, welche in Florenz, der Geburtsstätte der Opera italiana, ihre Schule durchgemacht hatten. Die Briefe der dreissiger Jahre sind voll von Namen italienischer Musikanten. Die Comödie Dafne war vielleicht eine Bearbeitung der ersten Oper, die vor vierzig Jahren (1594) Ottavio Rinuccini am Arno auf die Bühne gebracht. Der König hatte einen hohen Begriff von den Festen in Florenz; er äusserte wohl forschend gegenüber den ihn bekomplimentirenden Herrn von dort, „diese Unterhaltungen müssten ihnen bei der Erinnerung an Florenz sehr gewöhnlich vorkommen". Allerdings meinte der Commendatore Serrano, aber doch wol um den Mediceern zu schmeicheln, „was dort ein Wunder dünke, würde in dem *Stanzone de' commedianti* zu Florenz untergeordnet erscheinen"[1]). Die Radirungen Callots, Israel Silvestre's geben eine Vorstellung von dem was dort geleistet wurde.

Im Jahre 1628 war *Cosimo Lotti*, ein Jünger Bartolotti's, der die magischen Künste der Bühne erfand, in Madrid erschienen. Ihn begleitete Pier Francesco Candolfi, als *maestro legnajuolo*, und zwei Gärtner der Giardini Boboli. Von ihm stammte der Komödiensaal, mit den Vorrichtungen zur Oeffnung der Bühne in den Park, wo dann die von künstlichem Licht erhellten Blumengärten und Grotten erschienen; die Programme der Aufzüge, Triumphwagen und Maskeraden; die Perspectiven und die schwebenden Gruppen, wie in den Komödien Dafne und Circe. In Calderon's Circe (August 1635) erstand auf der Insel der Ria ein Hain mit Brunnen und Vulkanen, Thieren und Avernusschatten, wo Circe auf dem Delphinwagen im Wasser heranrauschte, den

[1]) Vi furono molte machine, stimate miracolose, ma al S^r. March. del Borro et a me parono assai inferiori a quelle che si fanno costà allo stanzone de' Commedianti. Serrano 5. März 1650.

Bann zu brechen. Aber Lotti lieferte dem Hof auch die Monumente für den Gründonnerstag und Apparate für die Quarantore[1]).

Nach Lotti's Ableben sandte Ferdinand II (1651) den Maler *Baccio del Banco* (1604 † 1656), einen Schüler Galilei's, früher zu Prag in Wallenstein's Diensten. In Kühnheit und Sicherheit zauberischer Verwandlungen übertraf er seinen Vorgänger. Das ausserordentlichste wol was in dieser Art geschaffen worden ist, war der Perseus des Calderon. Hier sah man Meere, Schiffbrüche, Erdbeben, Verwandlungen von Weibern in Statuen und umgekehrt, fliegende Amoretten, die Schmiede des Vulcan mit musikalischem Hammerschlag der Cyklopen, und Glorien des Olymp. Calderon, als er Baccio's Zurüstungen mitangesehen, war ganz betäubt zu dem Könige geeilt, er meinte S. M. werde sich Bett und Mahlzeit mitnehmen müssen, denn die Vorstellung werde acht Tage dauern. Sie lief ohne eine Minute Stockung in wenigen Stunden ab. Sechs und dreissigmal wurde der Perseus wiederholt und die Gäste wallfarteten zweihundert Meilen weit her[2]).

Es handelte sich darum, die eilig hergestellten Räume so auszustatten, wie es sich für einen König von Spanien und einen so verwöhnten König gehörte. Diese zweite Hälfte der Aufgabe schien so schwer wie die erste, aber Don Gaspar verstand sie sich sehr leicht zu machen. Zunächst wurde der König überredet, seine eigenen Häuser zu besteuern; nur aus den Palästen seiner Hauptstadt und des Pardo hat er sich nichts nehmen lassen. Man holte aus dem Garten und Palast von Valladolid, aus Aranjuez, aus Lissabon selbst, was beweglich war. Obwol Philipp II einst versprochen hatte, dass aus dem dortigen Palast nichts fortgenommen werden dürfe, entführte man jetzt die reichen Tapisserien, „die jenes Reich zu seinem Stolz (*ostentacion*) und zur Erinnerung an die Grösse seiner alten Fürsten bewahrte, und die das Beste waren was man dort hatte“[3]).

[1]) Zahlreiche Schilderungen seiner Werke finden sich in den Depeschen der florentinischen Gesandten, vom 15. April und 6. August 1628, 19. November 1630, 28. Februar 1632, 25. Juni 1633, 4. und 11. März 1634, 2. Juni und 4. August 1635, 24. Mai 1636, 21. Feb. 1637.

[2]) Ausführlich geschildert von dem Modenesen Franc. Ottonelli in mehreren Schreiben von 1652 im Archiv der Este zu Modena. Beider Leben bei Baldinucci.

[3]) Novoa, Historia de Felipe IV in den Docum. inéditos 69, 283 f. Es sind wahrscheinlich die „Sphären“.

Im August 1634 brachte man aus Aranjuez die berühmte Bronzestatue Leone Leonis „Carl V mit der Ketzerei zu seinen Füssen“, und dem abnehmbaren Harnisch, ebenso die seiner Gemahlin Isabella, Philipp II und seiner Tante Maria von Ungarn; später (1638) die antiken Büsten. Eine Statue des Königs selbst, die er für die Façade des neuen Gefängnisses bestimmt hatte, wanderte jetzt in den Garten.

Dann aber wurden die Granden, die Finanzpächter, meist Genueser, die Herren des Hofs zum Verkauf, noch lieber zur Schenkung der besten, altererbten oder selbsterworbenen Stücke ihrer *camarines* eingeladen. Da Olivares für seine Person keine Geschenke annahm, so kann man sich vorstellen, wie leicht manchem das Herz wurde, als sich dieser neue Weg aufthat, ihm gefällig zu sein. Der Herkules, auf dessen mächtigen Schultern die Last der grossen Staatsmaschine ruhte, hörte jetzt lieber von den Festen des Carneval und der Johannisnacht in seinem Retiro, von kostbaren *bufetes*, florentinischen Mosaiktischen und alten Tapeten, als von Geschäften, deren Vortrag ihn verstimmte; man sah den schweren, finstern Mann mit Staunen im Kreis von Buffonen und Comödianten. Manche aber zitterten auch. Der Auditor Tejada liess in der Geschwindigkeit seine besten Gemälde kopiren, und täuschte wirklich den einsammelnden Condestabile; im Palast wurde freilich der Betrug entdeckt. Das reichste Haus in dieser Beziehung war das des Leganés, dessen Schätze aus Flandern, Deutschland, Italien, der ganzen Welt zusammengebracht waren; ihn rettete seine Frau, die alles für ihre Mitgift und einzige Habe erklärte und die Commissäre zum Rückzug bewog. Ihr Mann kaufte sich los mit einer kostbaren Tapisserie. Die Kapelle stattete der Präsident von Castilien aus; D. Fadrique de Toledo erhielt für die Porzellaneinrichtung eines Gemachs 19000 Escudos, und für eine Tapete 25000; er gab sie erst heraus, als er das Geld in Händen hatte (7. Dec. 1633).

Es war Herkommen, dass im Kabinet des Königs immer ein Schränkchen mit Dublonen stand. Auf Antrieb des Ministers vereinigten sich die Herrn der *Junta de obras y bosques*, der Oydor Gonzalez und mehrere Günstlinge, im Ganzen sechzig Personen, S. Majestät ein solches *studiolo* zu verehren. Es war von Ebenholz, Elfenbein und Krystall; Schlösser und Schlüssel, Säulchen und Statuetten von Gold und Silber, und in jedem Schubfach lagen fünfhundert Goldstücke (zusammen dreissigtausend) nebst einem Zettel mit der Geber Namen.

Gute Bilder schenkte grade damals der Zufall. Ende 1633 kamen von Neapel zwölf Wagenladungen, die Monterey zusammengebracht hatte; dabei ging Buen Retiro nicht leer aus[1]). Als der König im Herbst 1638 von der Jagd in den Forsten von Guadalajara zurückkam und bei Olivares in Loeches einkehrte, verehrte ihm der Wirth einige wenige aber werthvolle Bilder, die er von seinem Schwager erhalten, „darunter ein berühmter Tizian", wahrscheinlich die Bacchanalien, — die indess nicht in die Villa kamen. Des Königs Bruder, der Cardinalinfant Ferdinand sandte im Jahre 1637 sieben lebensgrosse Bronzestatuen der Planeten, die in Lüttich erbeutet worden waren[2]); und im Frühjahr 1638 traf sein Ayuda de Cámara ein, der einen Wagen mit 112 Gemälden brachte, Fabeln, Landschaften und Genrebilder, die für Buen Retiro und für die Torre de la Parada gesammelt und gemalt worden waren.

Dann wurden die einheimischen Künstler für kleine und grosse Gemälde in Anspruch genommen. Auch Spanien besass damals einige wenige Maler in Cabinetformat. Olivares fand, dass die bei den Grossen Madrids so beliebten Landschaften des Orrente im Geschmack der Bassano sich gut für den neuen Palast eigneten und liess sie (nach Palomino) zu dem Zwecke überall zusammensuchen, an zwanzig fanden sich, die besten waren alttestamentliche Scenen. Der Madrider Juan de la Corte (1597 † 1660) malte zahlreiche Fabeln und biblische Historien als Landschaft-Staffagen, aber seine Arbeiten sind nicht galeriefähig befunden worden. Im Jagdschloss Riofrio bei San Ildefonso sind noch einige zu sehen. Bedeutender muss Collántes gewesen sein, wie seine Vision Ezechiels mit der Auferstehung der Todten in einer Ruinenscenerie (1630) beweist, und sein Brand Troja's (jetzt im Museum zu Granada).

[1]) Diese neapolitanischen Bilder erkennt man in dem Inventar (1701) leicht wieder: es sind wahrscheinlich die fünf grossen Stücke der Geschichte Johannes des Täufers vom Cavalier Massimo (Prado 306—8), einige Mythologien, Stillleben vom Cavalier Recco, Fruchtstücke von Giuseppe Ruoppoli; römische Scenen von Lanfranco: eine Naumachie und ein Kaiseropfer; endlich die vier Tartarusriesen und anderes von Spagnoletto.

[2]) Despojos de un Francés enemigo que mataron en Lieja. Memorial histórico XIV. 23. Juni 1637. In d°. Palazzo si vanno accomodando tutte le cose venute del superbo presente che mandò quà l'Infante Cardinale, tra le quali particolarmente sono sette statue di bronzo di giusta statura e fattura eccelente, che rappresentano li sette pianeti. Florent. Depesche vom 27. Juni 1637.

Als Hauptleistung jedoch war den Malern Madrids ein Unternehmen zugedacht, dessen Stoffe der Weltbühne unmittelbarster Gegenwart entnommen waren. Die grossen Kriege, in deren Mitte diese Schöpfung des Friedens entstand, sollten durch eine Auswahl der für Spanien günstigen Aktionen vorgeführt werden. Nichts konnte populärer sein. Madrid war gewohnt, sich für seine Abgelegenheit vom Schauplatz der Völkerschlachten Mitteleuropa's zu entschädigen, indem es die Katastrophen dieses Kriegs auf der Bühne an sich vorüberziehen liess. So hatte Calderon die Belagerung und den Fall von Breda (1625), Lope den Tod des Schwedenkönigs (1633), Calderon und Antonio Coello die Thaten Wallensteins (1634) [1]), Quevedo den Sieg von Nördlingen [2]), ein Ungenannter die Siege des Infanten Ferdinand von 1638 auf die Bühne gebracht. Die brennende Aktualität dieser dramatisirten Zeitungsberichte, die Menge echtester Scenen von Marsch, Lager und Gefecht (wo Dichter und Schauspieler vielleicht mit gewesen waren), der Wechsel gröbster Realität mit

[1]) Dieses Stück wurde im Anfang März, also zwei Wochen nach seiner Ermordung (15. Februar) aufgeführt, ein Beweis vielleicht, wie wenig man doch in Madrid über die geheimen Pläne des Wiener Hofs informirt war. Serrano schreibt am 4. März: Si compose per due gran poeti quì unitamente, *Calderon* et *Cuello*, una commedia, che rappresenta le *prodezze del duca di Frisland*, et prima di recitarsi, come è già seguito più volte dai comici pubblici, perchè trattava di prpi viventi, acciò non si offendesse ness°. et non si narrasse cosa all' uso poetico, troppo lontana dalla verità, fu fatta rivedere dal consiglio di stato, et in fine approvata. Ha dato gran gusto per il buon modo, con che rappresenta le fazzioni di guerra, et in part^{re}. la rotta del Re di Suezia, celebrando il suo valore, della Regina sua moglie, et lor cap^{ni}. ancora. Del Frisland poi parla con gran decoro, mostrandolo formar squadroni, dar ordini militari, batterie, assalti, battaglie, rotte, stragi, et ogni notabile, et valoroso successo vero, o verisimile: soprattutto lodando sempre, non dicendo male di nessuno. Sol^{te}. si è osservato che non nomina mai, nè in ben nè in male, il Rè di Francia, nè francese alcuno. Et tessendo le sopred^{e}. azioni mescolate di allegro, et malinconico, con musiche, apparenze d' ombre a suo tempo, et altre invenzioni, è riuscita la più dilettevole poesia, che si ha veduta da un pezzo in quà. Die Katastrophe Wallensteins war wahrscheinlich die Ursache, dass diese Komödie unterdrückt wurde; die Nachricht seiner Ermordung brachte ein Courier von Mailand den 25. März.

[2]) Per il 17. di ottobre fu dato ordine per una Commedia grande, il suggetto della quale resta incaricato à D. Francesco di *Quevedo*, Cavaliere di S. Jago et buon poeta, intorno à che per far opera di gusto, et con intermedj apparenti, è un mese che egli quasi rinchiuso in casa, travaglia con grande studio, e vorrà corrispondere al concetto che si hà del valore suo, e d' altre opere che ha fatte. Florent. Depesche vom 30. Sept. 1634.

allegorisch-mythologischem Spuk, Musik und Geistern, Grosses und Burleskes nebeneinander, die aristophanische Keckheit in Einführung lebender hoher Personen, die Staats- und Kriegsgeheimnisse ausplauderten — diess alles gab ein wunderliches Ganze, das aber dem Geschmack aller Klassen entsprach. Lope hatte in seinem Gustav Adolf nicht nur die Schweden mit wenig Respekt von kaiserlichen und katholischen Majestäten räsonniren lassen; er hatte selbst letztern die Regeln guten Regiments gepredigt; die Infantin ernste Fragen mit dem Hofnarren erörtern lassen. In den „Siegen des Jahres 1638" trat ein Weib aus dem Volke auf, das den Cardinalinfanten aus der Ferne liebte, ihm folgte und zwei Bildnisse desselben in Cardinals- und in Offiziertracht auf dem Leibe trug. Es lag im Interesse des Ministers, durch solche Spiele den Geschmack am Krieg zu nähren und die Führer populär zu machen. Das Publikum hielt auf Wahrheit, und als Lope den D. Gonzalo und Santa Cruz ungeschichtlicher Weise in die Lützener Schlacht einführte, brach ein Sturm von Entrüstung los.

Jene grossen Historien für den Saal „der Königreiche" enthielten zwölf Schlachten und Landungen, Belagerungen und Entsätze; sie vertheilten sich unter neun Feldherrn — und sieben Maler. Sie gehörten sämmtlich der laufenden Regierung an; aber die Glorien, welche jene Neune umstrahlten, sammelten sich doch auf das Haupt des Conde Duque, der den König meist zu diesen Kriegen verleitet hatte. Da sah man Siege über Holländer und Engländer, über protestantische Liga und italienische Conföderirte, in alter und neuer Welt. Merkwürdig war, wie man bei solcher Zerrüttung noch soviele militärische Erfolge erzielte. In den Cortes von 1638, wo sich ergab, dass man seit 1632 über 72 Millionen Dukaten für Kriegszwecke verbraucht hatte, ohne die Geschenke von Neapel und Sicilien, erklärte ein gewisser Juan de Castilla, solche Thaten hätten ihres gleichen nicht in irgend welchen Zeiten der Monarchie; man solle bei S. M. beantragen, er möge Olivares, dessen Eifer und Sorge man sie verdanke, die Gunst gewähren, einmal des Jahres an seiner Tafel mit zu essen[1]).

Die Auswahl der Begebenheiten hatte natürlich dieser selbst getroffen, die Künstler wird wol Velazquez mit dem alten Zeichen-

[1]) Novoa in den Documentos inéditos 77, 419.

lehrer des Königs, Juan Bautista Maino ausgesucht haben, der selbst das Titelblatt gleichsam übernahm.

Die frühste Nachricht von dem Unternehmen verdanken wir dem florentinischen Gesandten Serrano (28. April 1635); sein Register giebt hier und da Auskunft, wo uns das Inventar und die Beschreibung des Ponz (VI, 115) im Stich lässt. Zwei Stücke fehlen in seiner Liste: der in diesem Jahre erfolgte Entsatz von Valencia del Po durch Coloma, und die Einnahme von Acqui durch Feria[1]). Als die Botschaft von Nördlingen kam, war die Reihe schon voll; diese Verherrlichung eines Spanien neu aufgegangenen Feldherrngestirns musste anderwärts untergebracht werden.

1. Ein Gemälde, das merkwürdigste von allen, stellt die Zurückweisung eines Einfalls im Mutterlande dar, die Landung der Engländer bei Cadiz im Jahre 1625, und ihre Vertreibung auf die Schiffe durch den Commandanten, D. Fernando Giron; es ist von Eugenio *Caxesi* gemalt (Prado 697). „Der tapfere alte Don Fernando (so erzählt Khevenhiller den hier dargestellten Vorgang), hat sich in einen Tragsessel gesetzt und durch seine Sklaven vor sechshundert seiner auserkorenen Soldaten hertragen lassen, und achttausend Engländer, so in einer Squadron gestanden, in der Hoffnung, der Kommandant von Xeres werde ihm zu Hülfe kommen, angegriffen. Die Engländer haben sich anfangs mit *valor* erzeigt und dem Don Fernando zweimal durch seinen Sessel geschossen, hernach aber sind sie gewichen und mit grosser Confusion den Schiffen zugelaufen, da ihrer gar viel ersoffen.“ (Annales Ferdin. X, 1034).

Dieser Vorfall hatte eine unbeschreibliche Aufregung in der Provinz und in Madrid verursacht. Man sah sich zum erstenmale im eigenen Hause bedroht. Der König war mit Mühe zurückgehalten worden zum Schauplatz hinzueilen. Die Erregung allgemeiner Opferwilligkeit gab Olivares willkommene Veranlassung, Oel in das fast erloschene Feuer nationaler Kriegslust zu giessen; er machte den Versuch dem Reiche die Gewährung einer Art stehenden Heeres abzugewinnen. Der kurze Zwischenfall hatte ihm selbst den Titel eines Generals der Cavallerie von Spanien eingetragen.

2. Es folgte ein Stück aus dem Krieg gegen Holland: die Uebergabe der Festung Breda (5. Juni 1625) an den Marchese Ambrogio Spinola; neben ihm sieht man noch den Leganés zu Ross. Dieses ebenso vorzügliche Werk war von dem jungen *José Leonardo.*

[1]) Serrano nennt statt dessen noch den Entsatz von Breisach durch Feria, und die Einnahme von Juliers durch Spinola, — die wahrscheinlich aufgegeben wurden.

3. Aus dem deutschen Krieg waren drei Affären gewählt; die Schlacht bei Fleurus in Belgien, einer der glänzendsten Siege der Spanier in diesem Kriege (1622), gewonnen durch den Urenkel des *gran capitan*, D. Gonzalo de Córdoba, über die Liga (Nr. 676).

4. Der Entsatz von Costnitz und

5. Die Einnahme von Rheinfeld durch den Herzog von Feria (1633); alle drei sind von *Vicencio Carducho* (677 und 678). Sie sind die schwächsten von allen. Da sieht man, dass das Urtheil in jenem Wettstreit wenigstens ihm gegenüber nicht ungerecht gewesen sein kann.

6. Die italienischen Feldzüge waren vertreten durch die Einnahme von Acqui durch denselben Feria (1626), von Leonardo (Nr. 768);

7. den Entsatz von Genua, mit der Begegnung des Dogen und des Marques von Santa Cruz, von *Antonio Pereda*[1]), und

8. den Entsatz von Valencia del Po durch D. Carlos Coloma, von *Juan de la Corte* (1635). In diesem Bilde hatte Velazquez den Kopf des Feldherrn hinein gemalt, „der sich unter den übrigen unheimlich heraushob" (a. a. O). Diess Bild war später in der Sammlung Altamira; der jetzige Aufenthalt der beiden letzteren ist unbekannt.

9. Endlich nicht weniger als vier Episoden aus den Kriegen in Amerika gegen die Holländer; ihre Vertreibung aus der Insel S. Martin durch den Marques de Caderita von Eugenio *Caxesi*; 10. die Wiederbesetzung der Insel S. Cristóval (der Insel des Columbus) 1626 durch D. Fadrique de Toledo, von *Feliz Castello* (Nr. 695) und

11. Die Einnahme von Puerto Rico durch den Admiral D. Baltasar de Alfaro, von demselben (Nr. 694).

12. Das letzte Bild war von *Maino*. Er hatte sich die Wiedereroberung der Stadt S. Salvador in Brasilien vorbehalten, die am 10. Mai 1624 von den Holländern unter dem Admiral Jacob Willekes genommen worden war. Dargestellt ist die Landung des Don Fadrique de Toledo in der Bai von Brasilien (*Baya de todos los santos*), die man von einem Hügel aus übersieht, und die Einnahme der Festung. Gegenüber auf steiler Höhe ragt S. Salvador, mit dem Palast des Gouverneurs, rechts bemerkt man den Pfad, vom Landungsplatz sich hinaufwindend, auf dem die Holländer die Festung überrumpelt hatten; am Fuss des Berges Batterien. Die Landung wird von den Spaniern im Handgemenge gegen Holländer und Indianer errungen, unter dem Schutz der Kanonen ihrer

[1]) „Der Ausdruck in den Köpfen ist von hoher Wahrheit . . . das Gefolge des Marquis zeigt den völligen Ausdruck des spanischen Charakters zu einer Zeit, wo sein Stolz berechtigt war, aber durch feine Sitten gemildert wurde". Rehfues, Spanien, 1813. I 118 f.

Schiffe. Aber diese Vorgänge treten so zurück gegen die zwei grossen Scenen des Vordergrundes, dass man sie fast übersieht [1]).

Der Maler durfte sich erlauben, eine Art Schlüssel zu allen diesen Geschichten denen, die ihn verstehen wollten, diskret in die Hand zu geben. Auf einer Bühne rechts, die wahrscheinlich auf eine Insel (Taperica) gegenüber San Salvador verlegt ist, sieht man unter dem Baldachin, statt der Schauspieler, eine Tapisserie mit allegorischer Handlung, in reicher Groteskeneinfassung. Der sehr jugendliche König, in reich vergoldeter Rüstung, steht in der Mitte zwischen Minerva, aus deren Hand er einen grossen Palmzweig empfängt, und Olivares, ebenfalls in kriegerischer Tracht, der ein langes von Oelzweigen umwundenes Schwert hält; beide setzen ihm einen Lorbeerkranz auf. Die Männer treten niedergeworfenen Unholden auf den Leib: Abfall und Ketzerei. Davor steht die eigentliche Hauptperson, der Feldherr Don Fadrique, der wie der Bänkelsänger auf der Messe seine Mordgeschichte, der Menge die bedeutungsvolle Gruppe erklärt. Vor der Bühne drängt sich ein Parterre von Unterthanen, kniend, mit erhobenen Händen, die etwas voreilig für den als Preis all dieses Blutvergiessens erwarteten Frieden zu danken scheinen. Unser Predigermönch hat es aber, seinem Ordensnamen getreu, für christliche Pflicht gehalten, neben der Apotheose der Götter dieser Erde in dem köstlichen Gewebe, auch die Kehrseite solcher Glorien, diese aber in voller Lebendigkeit, daneben zu setzen, indem er das menschliche Elend, mit dem diese Decoration bezahlt wird, concret veranschaulichte. Ein schwer verwundeter Soldat liegt links von der Bühne am Boden, arme Weiber erweisen ihm Samariterdienste, eine verzweifelte Mutter mit Kindern, ein weinender Knabe tritt herzu. Der Aermste ist nur eine Nummer aus der Summe von Tausenden, die jenes Publicum so gleichgültig auszusprechen pflegte, wie die Summe der Dukaten, die ihm gleichfalls abgepresst wurden. Diese Gruppe ist künstlerisch das Beste in dem ganzen Cyklus. Es sind also eigentlich drei Bilder, die historisch treue Ansicht der Aktion, mit dem See- und Landungsgefecht, die Schlachtfeldepisode und die Apotheose Philipp IV. Dass er die Allegorie, die hier unentbehrlich war, aus dem Leben weg in einen *paño historiado* verlegt, zeugt von Geschmack. Merkwürdig ist der äusserst blasse Ton des Bildes, selbst in den Figuren des Vordergrunds, besonders verglichen mit den sonstigen farbenkräftigen

[1]) Das Gemälde heisst im Catalog des Prado irrig (N. 787): Sometimiento y pacificacion de los Estados de Flandes. Serrano nennt es „la recuperazione della Baya nel Brasil," ebenso Ponz; das Inventar von 1701: la toma del Brasil, und als Maler Un religioso doménico flamenco.

Gemälden des Künstlers (S. 82 f.). Dieser Ton soll wahrscheinlich die Lichtwirkung des tropischen Tages darstellen.

In den meisten Bildern ist die Aktion in den Hintergrund gerückt, und der General in lebensvollem Bildniss mit seinem Stab auf der Anhöhe füllt allein den Vordergrund aus. Diese grossen Figuren retten den malerischen Charakter der Bilder, in denen das topographisch-taktische Element mit möglicher Genauigkeit gewahrt werden sollte.

Der Einfluss des Velazquez scheint in diesen Gemälden unverkennbar. Der Erfolg seiner Moriscos diente den Malern als Lehre. Den Fernando Giron mit Stab hätte er selbst kaum lebendiger einführen können. Die beiden Stücke des Leonardo erinnern sogar an seine Palette. Wir lasen, dass er einen Generalskopf selbst hineingemalt hatte. Später hat er eine dieser Aktionen, ohne Zweifel weil sie ihn nicht befriedigte, eigenhändig wiederholt und neben Leonardo's Bild aufgehängt. Und so hat das Unternehmen des Conde Duque zur Entstehung des besten Kriegs- und Historienbilds der spanischen Schule den Anstoss gegeben.

Diese zwölf Erfolge schienen dem Leiter der spanischen Politik wol nur als ein Vorspiel zu ganz andern Ereignissen, welche die nächste Zukunft enthüllen sollte. In demselben Jahre, wo wir die erste Nachricht von dem Unternehmen erhalten, wurde der Krieg mit Frankreich erklärt. Auch dieser Kampf, der die Kraft Spaniens für immer brechen und dem alten Ruhm seiner Infanterie ein Ende bereiten sollte, hatte noch einige glänzende Siege aufzuweisen, die jenen in seinem Spielerglauben bestärkten. Hatten nicht die Pariser 1636 von den Höhen des Montmartre den Dampf der brennenden Dörfer der Picardie gesehn, welche die Nähe des Cardinalinfanten und des Thomas von Savoyen ankündigten? War nicht 1638 das Heer Condé's, als es den spanischen Boden zu betreten gewagt, von dem belagerten Fuenterabia zuletzt in wilder Flucht zu den Schiffen geeilt? Siegesfeste wie die, welche jetzt in dem grossen Theater von Buen Retiro gefeiert wurden, waren in Spanien noch nicht gesehn worden. Um einen melancholischen König zu zerstreuen, wurden oft in einem Abend hundertausende verschleudert, während die Soldaten in den blutgedüngten Feldern Flanderns und der Lombardei hungerten, und Generale ihre Feldzugspläne aufgeben mussten, weil Madrid keinen Succurs schicken wollte. Berauscht durch diess prachtvolle Gaukelspiel meinte man in Madrid, die Zeiten Carl V kämen wieder, und noch grösser. Das Jahr 1638

nannte man das glücklichste Philipp IV und am Schluss desselben wurde ein Stück, *Las victorias del año 1638* aufgeführt. Ein Jahr also, ehe über diesem Belsazargelage plötzlich die Flammenschrift aufleuchtete, die im Abfall von Portugal, in der Empörung Kataloniens den Zerfall des Reichs Philipp II ankündigte[1]).

Parkansichten.

Von manchen Punkten der Gärten von Buen Retiro, sowie der ältern Parks giebt es noch Ansichten aus jenen Tagen. Einige solche Stücke in der frühern Galerie Salamanca hatten wenigstens den Werth von Veduten. Wenn der Gartenstil etwas abgezirkelt war, so herrschte doch unter dem Publikum nicht steife Langweile. Zwischen Fontänen, Lauben und Rundtempelchen, hohen Taxusmauern mit Nischen bewegen sich neben den Gästen Rehe ohne Scheu. Auf Rasenteppichen sitzen Damen, Blumen pflückend und Sträusse bindend, auf der Guitarre klimpernd und den schwülstigen Galanterien der vor ihnen gestikulirenden Cavaliere lauschend. Andere, malerisch freie Ansichten werden von den Inventaren Velazquez zugeschrieben. Sie sind meist sehr skizzenhaft, auch nachgedunkelt, aber man sieht, was dem Maler vorgeschwebt hat: sie erwecken Erinnerungen an alle Zauber südlicher Gärten. Von den grossen klaren hellen Landschaften in den Reiterbildern fallen sie merklich ab durch den stumpfen braunen Ton, besonders im Baumschlag; auch die klecksige, ungenügende Andeutung der Figuren fällt auf nach den feingezeichneten der Jagden. Sie haben Aehnlichkeit mit den Landschaften Mazo's, vor denen sie aber die einfach-schöne Erfindung auszeichnet.

In zwei stark beschädigten Skizzen vermuthet man den Park von Buen Retiro (Nr. 1111 und 1112). Hinter einer Balustrade, in deren Mitte ein Pfau sitzt, breitet sich der grosse Weiher

[1]) Noch im Sommer schilderte ein Gedicht, wie Philipp der Grosse, der hispanische Löwe, ohne seine Höhle zu verlassen, durch sein blosses Schnauben und Schütteln der Mähne Europa erbeben und um Gnade flehen lässt:

Desde su cueba española
el Leon con su nariz,
marchita flores de lis (*Frankreich*),
mata moscas con la cola (*Urban VIII*)
y con una hebra sola
de las muchas de su clin
ata á *Savoya* en Turin,
y sin hacer otra arma
miserere canta *Parma*
y *Olanda* llora su fin.

aus, dessen stille Fläche die Ufer sehr klar spiegelt. Eine Barke mit rotmützigen Ruderknechten wartet am Ufer. Links steht ein Cavalier, dem eine Dame aus dem Mantel heraus die Hand reicht. Gegenüber schaut eine weisse Marmorstatue von ihrem Postament herab.

Das Gegenstück hat den Blick von der Terrasse auf einen weissen Palast mit zwei Flügeln. Vorn Jupiter mit dem Donnerkeil. An der Balustrade der Terrasse lehnt ein Paar. Links vorn sitzt eine Frau mit ausgeschnittenem Kleid im Gras, vor sich einen Korb mit Rosen und ein Kind.

Zwei viel grössere und ausgeführtere Parkbilder versetzen uns auf die Insel von *Aranjuez,* diese Oase in der Wüste Castiliens, die Schöpfung Philipp II.

Nr. 1109 ist eine Ansicht der berühmten Fontäne, des *Tritonenbrunnens*, der jetzt, in verstümmeltem Zustand, im Jardin del Moro unter dem Schloss aufgestellt worden ist. Eine Gruppe schlanker weisser Erlen mit ihren dünnen Kronen, über und über mit Epheu behängt und eine Art Gitter formend, durch welches das lichte Blau und Abendgold des klaren Himmels einströmt, umringen und beschatten ein grosses viereckiges Becken, in dessen Mitte aus der Riesenmuschel auf dreieckiger Basis ein weisser Marmorbrunnen kühn emporstrebt[1]). Er wurde gespeist vom Wasser des Tajo. Säulengruppen, von Nymphen als Karyatiden umringt, tragen zwei Schalen, die untere mit einem Relief schwimmender Sirenen, an Delphine sich anklammernd. Im Gipfel sendet eine Figur den Wasserstrahl empor, der in das obere Becken herabsinkt, über den Rand in Silberfäden die untere Schale füllt, und aus dieser in die Muscheln überspringt, welche drei Tritonen, auf Schilde gestützt, auf der Schulter tragen. Noch vier kleine Wasserstrahlen steigen aus den Ecken des Bassins empor.

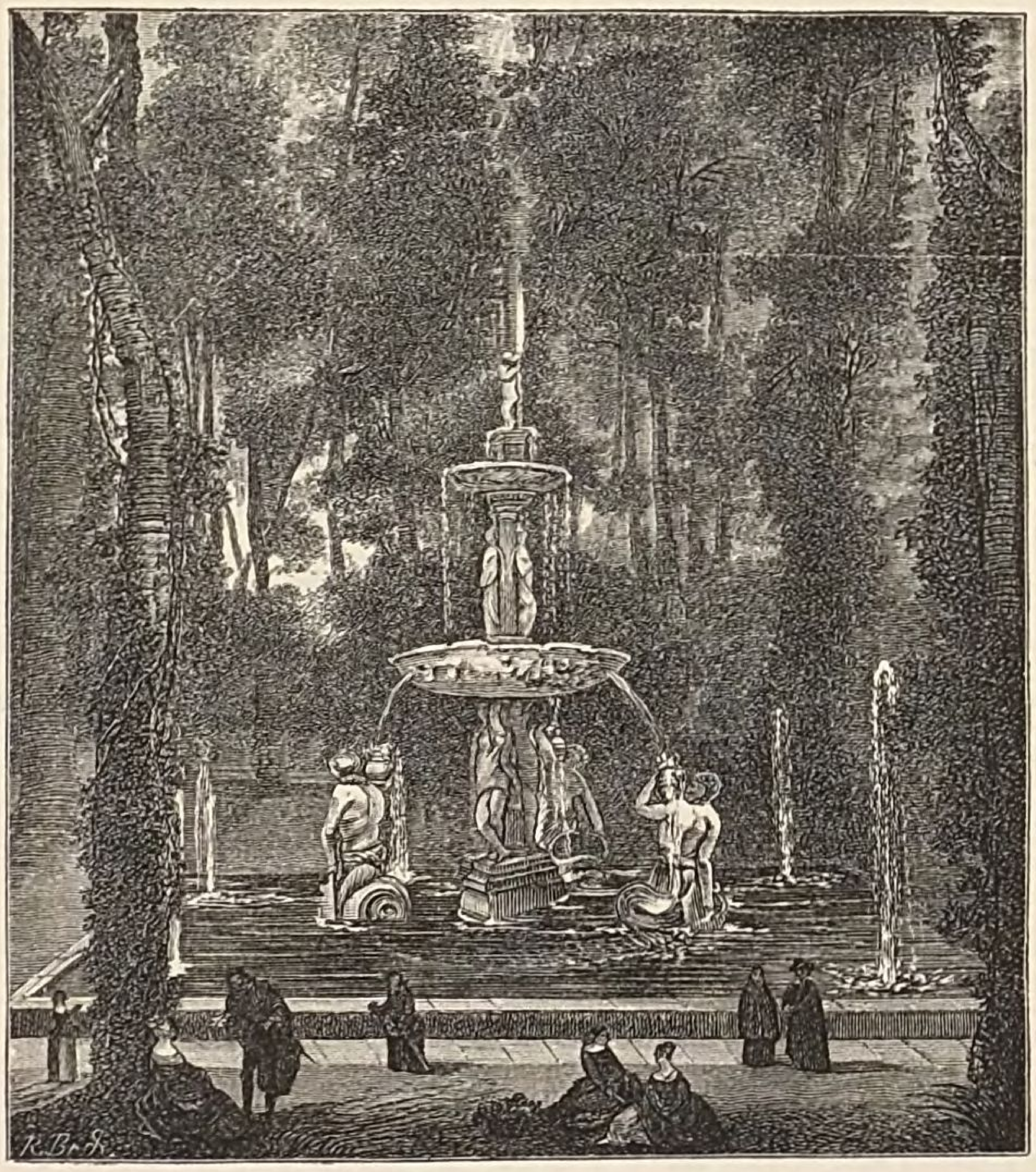
Diesen Tritonenbrunnen liess nach der Inschrift auf der Basis der König 1657 hier aufstellen[2]).

Im Wurzelmoos am vordersten Stamm sitzt eine Dame, der ihr Cavalier einen Rosenstrauss überreicht. Zwei andere, die

[1]) Viel lichter sieht die Partie aus in L. Meusnier, Veue du Palais Jardins, et Fontaine Darangouesse, Dess. el graué sur les lieux. Paris 1665.

[2]) Am Denkmal selbst steht: El Rey N°. S^{r}. d. F^{el}. IV. mandó poner esta fuente = este año del S^{r}. de 1657 = siendo Gobernador D. Garcia de Brizuela y Cárdenas. Auf dem Bilde: por mandado de su mag. añ. 1657.

ebenfalls ihre stolzen Schultern zeigen, sitzen im Gras mit einem grossen Blumenkorb beschäftigt, vielleicht sind es die Nymphen der Flora, „die hier regiert und alle ihre Schätze ausstreut". Es ist also Frühling, denn vor der Sommersonnenglut verschwinden rasch die Blumen. Vom Brunnen her kommt ein Mädchen mit Rosen im Kleid. Rechts steht ein Franciscaner mit einem Herrn in schwarzem Mantel im Gespräch. Die Vögel schreien hier so laut, dass man vor Horchern unbesorgt sein kann. Unbegreiflich ist das Missverhältniss der Staffage zu dem Brunnen, die Figuren vorn sind kleiner, als die kaum lebensgrossen Statuen hinten. Diess, sowie der trübe Ton, lässt auf Antheil jenes in der Perspective ganz naiven Mazo schliessen.



Der Tritonenbrunnen.

Das zweite Bild führt an den Eingang der *Calle de la Reina* (Nr. 1110). So hiess die eine starke Meile lange, 22 Fuss breite, schnurgerade Allee von mächtigen Ulmen, „viel höher, sagt Gramont, als alle die ich in Niederland gesehn." Sie wölben sich zu einem für die Sonnenstrahlen undurchdringlichen Tunnel. Am Ende durchbohrt ein sonniges Pünktchen das Dunkel; die Reisenden der Zeit behaupten, dass man nicht bis zum Ende sehen könne. Loisel fand beim Durchgaloppiren eine Stelle, wo man es an keiner Seite konnte. Die Allee beginnt am Palastthor und wird zweimal vom Tajo durchschnitten, bevor sie sich im Dickicht verliert, „wo edle Ulmen und Trauerweiden über die

stille Wasserfläche sich beugen"[1]). Dies ist unser Punkt, links glänzt der Fluss. Drei sechsspännige Hofkutschen sind im Begriff durch die von Parkhütern geöffneten Barrièren einzufahren; viele Cavaliere machen Spalier. Das Bild ist ganz verdunkelt[2]).

Zwei kleine Bildchen, die Consul Meade mit andern (Curtis 63 f.) aus Spanien mitgebracht haben soll, und die ich in Sir W. Stirling's Haus in London sah, sind augenscheinlich Studien zur Staffage solcher Parkansichten. W. Burger hatten sie sehr gefallen, er rühmt die *rareté exquise*, *puissance de ton*, einem tropischen Blumenstrauss gleich Duft ausströmend; eine kleine Novelle entspinne sich. Zwei im Gras sitzende Damen im Gespräch mit einem Cavalier; eine Dame und ein Herr sich gegenübersitzend, und eine zweite Dame ihnen den Rücken kehrend[3]). Sie schienen mir indess breiter, dunkler und stumpfer als ähnliche Gruppen des Meisters, ihr Werth lag im unverändert erhaltenen Zustand der ersten Skizze. —

Die gute Gesellschaft von Madrid hatte noch nicht entdeckt, dass der Zweck solcher paradiesischer Lustörter sei, täglich zu einer bestimmten Stunde, in betäubendem Lärm, Staub und Gedränge sich gegenseitig ihre Wagen, Pferde und Garderoben zu zeigen.

Die Uebergabe von Breda

(*el cuadro de las lanzas*)

steht unter den wenigen grossen Compositionen des Meisters zweifellos oben an durch das Interesse des Gegenstandes, — wenn auch andere durch malerische Feinheiten den Kenner noch mehr fesseln werden. Sie ist auch das Werk, in welchem uns der *Mensch* im Künstler näher tritt als sonst. Ueber die Zeit fehlen bis jetzt Nachrichten; wir reihen es hier zunächst des Inhalts wegen an; es gehörte zu den Kriegsstücken im *Salon de los reinos* von Buen Retiro.

[1]) Mr. Monconys, Voyages IV, 73 f. Paris 1695 (war 1628 dort). H. Swinburne, Travels throngh Spain. London 1787. II, 130.

[2]) Grösse Nr. 1111, 1.47 × 1,14. Nr. 1112, 1,48 × 1,11. Nr. 1109, 1,48 × 2,23. Nr. 1110, 2,45 × 2,02.

[3]) Dans l'une, au milieu d'un paysage féerique, on voit un homme et une femme assise; on ne voit pas l'Amour, mais il y est. Dans l'autre, les mêmes personnes à peu-près; mais, à l'écart du couple, est assise une seconde femme, qui tourne le dos. Est-ce que la Jalousie aurait suivi l'Amour?

Die Belagerung von Breda galt für das grösste strategische Ereigniss der Zeit, ein Kapitel in der Geschichte der Belagerungskunst, das der Belagerung von Ostende, der bisher gefeiertsten Leistung desselben Feldherrn gleichgestellt wurde. Für die wiedereröffnete kriegerische Politik gegen die Generalstaaten schien es ein vielversprechender erster Erfolg.

Breda, in Nordbrabant nahe der Grenze Hollands gelegen, „das rechte Auge Hollands"[1]), war 1567 von Alba besetzt, zehn Jahre später vom Grafen von Holach wiedergenommen, an Hautepenne wiederverloren worden und 1590 durch List in die Hände der Oranier gefallen. Es galt den Spaniern als „Bollwerk (*antemurale*) Flanderns"; nun war es ihnen ein Pfahl im Fleisch: das „Asyl der Verschwörer", das Ausfallsthor gegen Brabant, eine Bedrohung Antwerpens. Es war der Familiensitz der Oranier, die hier ein schönes befestigtes Schloss mit wolgepflegtem Park besassen, Moriz nannte es seine Tempe. In der Kirche war ein prächtiges Denkmal Engelbert II, des Generals Carl V, der der Stadt zwölf Kanonen geschenkt hatte; hier empfing Wilhelm von Oranien den Prinzen Philipp auf seinem Besuch in Flandern (1552). Von Natur stark war es in den letzten Jahren zu einer Musterfestung gemacht worden, Moriz verwies darauf in allen einschlägigen Fragen; hier bestand eine Kriegsakademie, besucht von Franzosen, Deutschen und Engländern; die Besatzung war die Elite der alten Soldaten der Staaten.

Im Jahre 1624 stand auf spanischer Seite fest, dass etwas unternommen werden müsse. Die Pause des deutschen Kriegs erlaubte den Zuzug kaiserlich-liguistischer Truppen. Der Plan diesen für uneinnehmbar geltenden Platz anzugreifen, fand im Kriegsrath fast allgemeinen Widerspruch. Die kampflustigen Kapitäne erschraken bei der Aussicht einen Winter hindurch, Jahre lang hier still zu liegen. Aber von Madrid soll das lakonische Billet gekommen sein: *Marques — sumais Bredá — Yo el Rey*. Spinola simulirte ein Unternehmen gegen Grave und überraschte seine Offiziere mit dem Befehl vor Breda zu rücken. Der Kalkul war hier alles. „Mit dem Ingenieur und Ritter von S. Jago, Giovanni de' Medici, schreibt Khevenhiller[2]), hat er sich oftmals viele Stunden eingesperrt, und ihre Rechnung, was die

[1]) Andrés de Almansa y Mendoza, Cartas. Madrid 1886. 282.

[2]) Annales Ferdin. X, 607.

Belagerung koste, was für Zeit draufgehe, was für Kriegsbereitschaft vonnöthen sein würde, gemacht, und alle Accidentien so einfallen möchten, ausgesonnen, auch hernach bekannt dass sie in allem zugetroffen."

Eine Zeitlang wurde über das Unternehmen gespottet. Spinola hatte gleichzeitig mit der Armee Morizens zu thun und sich vor den Belagerten zu wahren, die keinen Schuss vergeblich abgaben. Eine Kugel schlug in sein Zelt, eine andere riss seinem Pferd die Zaunstange weg. Die Schwierigkeiten der Verproviantirung waren ungeheuer. Es wurde ein Doppelwall aufgeführt mit 70 Schanzen und Basteien, innerhalb betrug ein Marsch fünf Stunden. Um den kleinen Krieg abzuschneiden, wurde ein Theil der Umgegend unter Wasser gesetzt. Seine Arbeitskraft schien übermenschlich. Er selbst wollte später (in der Tafel der Kirche zu Breda) nur seiner Wachsamkeit (*vigilantia*) das Gelingen danken. Er verdoppelte sich wie Cäsar, er fastete Tage lang, schlief im Soldatenzelt, und behielt stets seinen heitren Gleichmuth. Moriz starb vor dem Ende der Belagerung, seine letzte bekümmerte Frage war nach Breda. Sein Nachfolger Heinrich Friedrich unternahm einen Versuch zum Entsatz im Mai, als die Lebensmittel zu Ende gingen; er musste sich nach blutigem Kampf zurückziehen.

Die Augen der Welt waren auf diesen Punkt gerichtet; denn es war als wäre nicht eine Stadt, sondern ein Reich der Kampfpreis; ausser Niederländern und Spaniern kämpften Italiener, Deutsche und Franzosen. Die zwei grössten Feldherrn der Zeit haben hier miteinander gerungen, beider Namen stand auf dem Spiel[1]). So sagte der Prinz Wladislaus von Polen, der zum Besuch im Lager erschienen war[2]). Später traf auch Herzog Wolfgang von Pfalz-Neuburg ein, der von Madrid kam. So trat hier wieder der Charakter hervor, den dieser endlose Krieg angenommen, von dem der Erzherzog Albrecht gesagt hatte, es sei kein Krieg mehr dessen Zweck der Sieg, sondern eine Kriegsakademie[3]).

[1]) Dixisse glorians apud suos fertur [Mauritius], quod olim de Caesare ad Dyrrhachium Pompeius: Non recusare se, quin nullius usus Imperator existimaretur, si sine dedecore exercitus Spinolae discessisset. H. Hugo, Obsidio Bredana. Antv. 1629. 59.

[2]) Aleam iactam esse à duobus maximis belli ducibus . . . actumque de alterutrius existimatione. A. a. O. 36.

[3]) La guerra di Fiandra non chiamarsi guerra, ma Accademia per ammaestrare, non per vincere: Siri, Memorie III.

Die Bedingungen der Uebergabe waren die ehrenvollsten die je Belagerten zugestanden worden sind, sie waren sehr gegen das Gefühl des Heers, und Spinola war durch einen aufgefangenen Brief von der äussersten Noth der Besatzung unterrichtet. Er glaubte ihre Tapferkeit und Ausdauer verdiene diese Anerkennung; die Erwägung der Wechsel des Kriegsglücks, die Erinnerung an die frühere Mässigung des Oraniers gab den Ausschlag. Der greise Gouverneur Justin von Nassau, ein natürlicher Bruder Morizens, mit allen Offizieren und Soldaten „sollen, wie tapfern Kriegsleuten gebührt, ausziehen mit ihrem vollen Gewehr und in guter Ordnung; das Fussvolk mit fliegenden Fahnen und Trommelschlag, Kugel im Munde, mit brennenden Lunten; die Reiterei mit fliegenden Cornetten, Trompetenschall, gewaffnet und beritten, wie im Feldzug.“ Auch wurden vier Kanonen und zwei Mörser bewilligt; alles Mobiliar der Oranier; Amnestie für die Bürger u. s. w.

Diese Kapitulation wurde am 2. Juni 1625 unterzeichnet, der Auszug und die Uebergabe der Schlüssel fand am 5. statt. Die Besatzung, der Gouverneur zu Pferde, verliess die Stadt durch das Thor von Herzogenbusch; den Marsch eröffnete und schloss die Reiterei, die aber fast alle Pferde verloren hatte. Sonst befanden sich die Leute in sehr gutem Stand, ja sie machten eine bessere Figur als die Belagerer[1]. Der Zug ging nach dem Quartier des Barons von Balançon, dessen Befestigungslinie man für den Zweck durchbrochen hatte. Hier erwartete Spinola den Kommandanten, umgeben von Fürsten, Edelleuten und Offizieren zu Pferd. Die Ceremonie erfolgte wie sie auf unserm Bilde dargestellt ist. —

Einem solchen Ereignisse musste ein langnachhallendes Echo folgen. Schon bei der Eröffnung der Belagerung war man bedacht gewesen, die schnellem Vorgehen gewidmeten Schöpfungen der Angriffs- und Vertheidigungstechnik durch die zeichnenden Künste der Nachwelt zu erhalten. Auf den Wunsch der Statthalterin Isabella war Jacques Callot von Nancy ins Lager berufen worden. Hier sammelte er die jetzt in der Albertina zu Wien aufbewahrten Skizzen zu seinem grössten Kriegsbild, das jedoch wesentlich eine topographische, sicher unter Anleitung der dortigen Ingenieure gefertigte Darstellung ist[2].

[1]) Egregia sane manus, seu corpora spectares, seu arma; maiorque quam in nostris splendor. Hugo 119.

[2]) Le Siège de Breda . . lesquelles (planches) ont été heureusement retrou-

Als die Nachricht am Morgen des 15. Juni in Madrid eintraf, war (nach Alvise Corner) ein Jubel, wie nicht seit dem Tage von Lepanto. Im Palast schickte man sich grade an zum Gang in die Kapelle; der König ersuchte den Nuntius das Te Deum zu singen, welches dann auch in allen Kirchen Madrids angestimmt wurde. Spinola erhielt die grosse Commende von Castilien des S. Jagoordens. Die Spanier schrieben den Erfolg ihrer „unbesieglichen Macht" zu, und Olivares rief, „dieser Erfolg ist gegen die Kräfte der ganzen Welt errungen", mit einem Seitenblick auf den venezianischen Gesandten. Diese Auffassung vergegenwärtigt Calderon's Schauspiel. Die spanischen Hauptleute und Mannschaften, ihre wilde Kampflust, ihre Verachtung andrer Nationen und ihren Ketzerhass, ihren jeder Prüfung standhaltenden Humor, konnte nur ein Poet zeichnen, der diese Feldzüge selbst mitgemacht hatte. Gute Informationen sind darin verarbeitet, nur die Feldherrn haben zuviel von der schwülstigen Rhetorik der Don Espadachin. Zu Spinola's Seite steht auch ein Gonzalo de Cordoba, der Urenkel des *gran capitan*, die Namen Bazan, Pimentel werden gebührend verherrlicht; es fehlt nicht an Ausfällen auf die Italiener und Vläminger *(flinflones)*. In Wirklichkeit war die Einnahme von Breda ja das Werk italienischer Strategik und Ingenieurkunst, und zum Theil selbst italienischer Bravour. Denn im Würfelspiel des Kriegs war auch die einzige grosse blutige Aktion, die Zurückweisung der letzten ernstlichen Bedrohung dieses Meisterwerks der Belagerungskunst durch Heinrich Friedrich, den Italienern unter Carlo Romá allein zugefallen. In Spanien vergisst man immer, wenn man von der militärischen Befähigung der Italiener abschätzig redet, wie viel von eignen Erfolgen auf Rechnung der Neapolitaner und Lombarden kommt. Diese Nation, sagt Vendramin (Relation von 1595), hat für sich allein nie Glück gehabt, nur mit andern hat sie sich gut bewährt. —

Bereits im Anfang der dreissiger Jahre befanden sich zwei sehr grosse, ebenfalls topographisch-fachmässige Darstellungen, im Palast. In der einen, im „Sommer-Geschäftszimmer des Königs" aufgestellt, stand der Marques de Leganés einen Zettel mit der Beschreibung in der Hand; die andere zeigte im Vordergrund den Besuch der Statthalterin Infantin Isabella nach der Ueber-

vées après avoir été cachées plus de 30 ans. M. Thausing, Wiener Kunstbriefe. Wien 1884. S. 122 ff.

gabe. Letztere war ein Gegenstück zur Belagerung von Ostende (Prado 1675). Auch eine kleinere Darstellung wird aufgeführt[1]). Noch jetzt besitzt das Museum des Prado zwei Bilder derselben Klasse (1671 und 1675a), die zu einer Suite von niederländischen Belagerungsstücken des Malers Peeter Snayers gehören; das eine ist eine militärperspectivische Ansicht Breda's mit Umgegend; das andere gilt für das Bild des Inventars von 1636: die Köpfe der historischen Personen sind von kundiger Hand retouchirt.

Eine malerische Darstellung durch madrider Kräfte wurde erst zehn Jahre nach dem Ereigniss für den Saal von Buen Retiro unternommen. José Leonardo aus Calatayud in Aragon war ein Schüler des Eugenio Caxesi, dessen Mithülfe man bei der Jugend des erst neunzehnjährigen Malers wohl annehmen darf.

Zur rechten Seite ist der Hintergrund freigelassen; man sieht den Ausmarsch der Besatzung, und die an der Seite des Wegs aufgestellten spanischen Truppen als Zuschauer. Links im Vordergrund auf einer Erhöhung hält Spinola mit Leganés, beide zu Pferde, neben ihnen steht noch ein wohlbeleibter Offizier und hinter diesem der unvermeidliche Hanswurst. Beide Reiter verdecken fast vollständig das berittene Gefolge, über dem ein Lanzenwald aufsteigt. In der Mitte der Leinwand, etwas zurück steht das Pferd des Gouverneurs, daneben drei untergeordnete Personen. Justin von Nassau kniet vor seinem Besieger, in jeder Hand einen Schlüssel hinhaltend.

Alle diese Figuren sind vortreffliche Studien, Leganés stimmt völlig überein mit dem Bildniss des van Dyck. Aber das Ganze gab zu ernsten Ausstellungen Anlass. Der zerstreuten Komposition fehlt die Würde und Feierlichkeit, welche man von der aufregenden Schlussceremonie eines solchen Kampfs forderte. Die Begegnung beider Feldherrn ist wie zufällig; der Gouverneur kniet wie ein Supplikant, der den Zug des siegreichen Generals am Wege abgepasst hat und sein Schicksal bang von der Gnade des Siegers erwartet.

Nach den Berichten der Augenzeugen waren beide abgestiegen. Spinola erwartete den Kommandanten umgeben von

[1]) Im Inventar von 1636: Sitio de Breda, á la mano derecha tiene el rótulo con la descripcion del sitio el Marques de Leganés. 8' breit. In der „pieza en que S. M. negocia en el cuarto bajo de verano". Das zweite mit Isabella in der Kutsche war 9' breit. In der „pieza del cuarto bajo antes de la del despacho". Das kleine Bild kam später in das Lustschloss Zarzuela.

dichte „Krone" von Fürsten und adligen Offizieren[1]); und dieser empfing ihn mit seiner Familie, Verwandten und vornehmen Zöglingen der Kriegsakademie, die bei der Belagerung mit eingeschlossen gewesen waren. Spinola begrüsste und umarmte den Kommandanten mit freundlichem Blick (*humaniter salutans*) und ehrte ihn mit schmeichelhaften Worten, in welchen er die Tapferkeit und Standhaftigkeit der langen Vertheidigung rühmte.

Und nun sehe man diese Gestalt hoch zu Ross, die dem sich demüthigenden Manne, einem Bilde der Demüthigung, die Hand über den Hals des Pferdes ausstreckt, mit der echt kastilischen, aber für dem genuesischen Edelmann übel angebrachten Miene hochmüthigen Stolzes; wie kein siegreicher Feldherr, auch ein Alba nicht, einem besiegten gegenüber tritt.

Was besonders den Spott der Madrider herausgefordert haben muss, war die Erscheinung des Leganés als des einzigen Auserwählten neben Spinola, eine Ehre die er wol nur dem Umstand verdankte, dass er kurz darauf dessen Tochter geheirathet hatte. Des Leganés, dem man nachsagte, dass er gar kein Soldat sei, was er denn auch später, als ihm wichtige Führerrollen anvertraut wurden, zum Schaden seines Landes bewiesen hat. —

Alle diese Ausstellungen hätten nun doch wol keine veränderte Edition der „Uebergabe von Breda" bewirkt, wenn nicht noch besondre persönliche Antriebe dazu gekommen wären. Auf jener Seefahrt von Barcelona nach Genua im Jahre 1629 war Velazquez dem Spinola nahegetreten; die gleich nachher erfolgte tragische Katastrophe, die Belagerung von Casale, muss ihm näher gegangen sein, als anderen Zeitgenossen, die uns nicht ohne Bewegung schildern, wie Spinola schmählich preisgegeben wurde und in seiner Feldherrnehre gekränkt, mit umdüstertem Geiste unterging. Wahr empfunden ist Quevedo's Sonett:

En Flandes dijo tu valor tu ausencia,
En Italia tu muerte; y nos dejaste, Spinola,
Dolor sin resistencia.

Auch der Maler wollte ihm, an seinem bescheidenen Theil, ein Denkmal setzen, indem er der wahren Gestalt des edlen Mannes, eines der humansten Führer seiner Zeit, so wie nur er es konnte, Dauer gab. Die Verfälschung seines Andenkens durch jene steife, essigsaure Figur Leonardo's war, weil unritterlich, doch

1) Longa nobilitatis coronâ stipatus. H. Hugo 120.



Die Uebergabe von Breda.

auch unspanisch. Vielleicht hatte er auf dem Schiffe ein Skizze des Generals genommen; wenn auch keinesfalls den Gedanken zu diesem Bilde schon gefasst; denn warum hätte er sich nicht bei der Vertheilung der Kriegsstücke von Buen Retiro gemeldet? Nebenbei wollte er wol ein Beispiel geben, wie eine solche Action malerisch zu behandeln sei.

Es ist nicht mehr der etwas spitze, feine Kopf aus der Zeit von Ostende, auch nicht das Bild ruhiger Vollkraft dieses Schlachtendenkers, wie in dem Gemälde von Mierevelt; es ist der Kopf mit grauen Haaren und hoher Stirn, wie ihn die schönen Bildnisse des Rubens und besonders des van Dyck uns vorführen[1]. Er hatte in Madrid wiederholt Fieberanfälle zu überstehn gehabt, von denen er sich nur langsam erholte. Aber Velazquez konnte den Zügen auch jenes Leben einhauchen, das dem Maler nur in vertrautem Verkehr sich aufschliesst. Seine nicht bloss verneinende Kritik der Darstellung Leonardo's wird Olivares oder den König auf den Gedanken gebracht haben, ihm eine zweite Darstellung der *Rendicion de Bredá* aufzutragen, wofern der Wunsch nicht von ihm selbst ausgegangen ist.

Die im Wesen des Meisters begründete Maxime der Einheit, Einfachheit bestimmt auch diese Komposition. Nur der Moment der Uebergabe der Schlüssel und was damit zusammenhängt; alles andere in strengem Bezug darauf; die Ansicht der Festung fehlt; ihr Punkt liegt am linken Ende der Leinwand. Dagegen erscheinen nun beide Feldherrn mit dichtgedrängtem Gefolge, das wir uns jenseits des Rahmens zu Tausenden erweitert denken. Denn die Raumfüllung giebt den Eindruck der Menge; aber auch der Bedeutung des Vorgangs. Der Gouverneur war an der Spitze der die Mitte der ausrückenden Besatzung bildenden Infanterie im Quartier bei Tetteringen eingetroffen, wo ihn Spinola erwartete. Dort steigen beide ab; es öffnet sich der Kreis. „Alle treten zurück", und entblössen schweigend das Haupt. Die Handbewegung des hellbeleuchteten Vlämingers, dem ein Ka-

[1]) Das Bildniss Mierevelts ist von Jan Muller 1615 gestochen worden; eine Wiederholung, dem Geldorp Gortzius zugeschrieben, ist in der Galerie zu Darmstadt (Nr. 277). Das Bildniss von Rubens, intelligent und geistreich, ist im Palast Marcello Durazzo zu Genua, eine Wiederholung in der Galerie zu Braunschweig, eine Copie in der Nostitzgalerie zu Prag; gestochen ist es von Peter de Jode. Van Dyck hat ihn mehrmals gemalt, das Exemplar aus dem Palast Balbi zu Genua und mehrere andere sind jetzt in England (van Dyck Ausstellung 1887); der Stich in der Iconographie ist von Lucas Vorsterman.

merad etwas zuraunen will, scheint Stille zu gebieten. Justin geht auf Spinola zu, aber dieser kommt ihm entgegen; indem der Gouverneur ihn anredet und den Schlüssel hinhält, beugt jener sich vor und legt ihm die Hand auf die Schulter. — In Blick und Gestus liegt eine Verschmelzung vornehmer Eleganz, natürlicher Gutmüthigkeit und italienischer Feinheit. Der siegreiche Feldherr fühlt mit dem tapfern Manne, der diesen schweren Schritt thut, und will ihm das Bittere nehmen[1]). Auch wer die Relation nicht kennt, wird aus dem Bild alles so herauslesen, wie es geschrieben steht. Die Worte sind nicht überliefert, doch können Calderon's Versen richtige Mittheilungen zu Grund liegen. Danach hätte Justin von Nassau von dem Schmerz dieses Moments gesprochen; nicht verhehlt, dass er in solchem Ausgang nur das Werk des im Krieg waltenden Schicksals sehe, welches auch die stolzesten Reiche niederwerfen kann. Und Spinola rühmte seine Tapferkeit: die Tapferkeit des Besiegten ist des Siegers Ehre[2]). Der Commandant sieht dem General aufmerksam, wie überrascht ins Auge. Von ihm hat dem Maler schwerlich ein Porträt vorgelegen; er war ein Greis; *insigni canitie venerabilis* sagt Hugo.

Die Wahl einer rein menschlichen, noblen Regung zum hervorstechendsten Motiv ist ein Zug, auf den nicht Jeder gekommen wäre. So hat der griechische Maler der Alexanderschlacht (die nicht bloss in den Lanzen und den Pferden an dieses Werk erinnert) den unterliegenden Darius erhoben, der die eigne Noth über dem sich für ihn opfernden Vasallen vergisst.

Die Namen derer, welche in der nächsten Nähe des Feldherrn standen, werden genannt; es ist nicht einer von den sechsen darunter, welche der Madrider Katalog mit ebenso billiger wie müssiger Geschichtskenntniss aufzählt. Es waren der Prinz Wolfgang von

[1]) La tête du marquis de Spinola a un caractère de bienveillance et d'urbanité qui ferait presque souhaiter de perdre une ville pour lui en rendre les clefs. P. L. Imbert, L'Espagne. Paris 1875. 212.

[2]) No hay temor que me fuerce
á entregarla, pues tuviera
por menos dolor la muerte.
Aquesto no hasi do trato,
sino fortuna, que vuelve
en polvo las monarquias
mas altivas y excelentes.
Esp. Justino, yo las recibo,
y conozco que valiente
sois; que el valor del vencido
hace famoso al que vence.

Mr. Solvay lässt ihn sich ausdrücken nach seinem Geschmack: Mon brave, vous vous êtes bien battu; consolez-vous, cela ira mieux une autre fois. (!)

Neuburg, D. Gonzalo de Cordoba, der Graf von Salazar, Graf Heinrich van Berghe (Vérgas) und zwei sächsische Prinzen. Dann folgten dreissig Oberste. Der Maler konnte sich indess hier Freiheiten gestatten oder Rücksichten nachgeben. Der Alte links, welcher sich mit beiden Händen auf einen Stock stützt, ist vielleicht der Chef des Quartiers, wo der Akt stattfand, Albert Arenbergh, Baron von Balançon, Kommandeur der vlämischen Reiterei, dem bei der Belagerung ein Bein abgeschossen wurde, — eine Lieblingsfigur Calderon's. Der zweite in Rüstung könnte nach den Linien des Gesichts Wolfgang sein, der freilich bei van Dyck noch keine so kahle Stirne hat. Der alte längliche Kopf hinten erinnert allerdings an den nicht genannten D. Carlos Coloma, Chef der Infanterie, der dort seit 1588 von der Pike auf gedient hatte. Der junge Mann rechts vom Pferd ist gewiss nicht Velazquez; durch den Hut auf dem Kopf ist er von dem engeren Kreis ausgeschlossen.

Der Gouverneur konnte mit keiner so glänzenden Corona auftreten; ihn begleitete einer der Geisseln, Carl Philipp Le Comte, seine Gemahlin, Söhne und Neffen, und ein Sohn des Prinzen Emanuel von Portugal, eines Sprösslings der Tochter Wilhelms von Oranien Emilia und des Bastards Antonio. In Folge der Diagonalstellung der Axe kam diese Gruppe in eine vom Betrachter abgewandte Stellung. Dass diese Seite den Niederländern angewiesen wurde, war schon dadurch gegeben, dass der Maler hier als Modelle fast nur Troupiers hatte.

Dieser niederländischen Truppe sieht man die zwölfmonatliche Belagerung wenig an; die feindlichen Offiziere zollten ihnen offen ihre Bewunderung.

Ein gewöhnlicher Beobachter hätte die Augen der Umstehenden auf die beiden Feldherrn konvergiren lassen, vielleicht die Phraseolgie einer wohlfeilen Geberdenrethorik hinzugefügt. Hier sieht man auf spanischer Seite ausser dem neugierig den Kopf umdrehenden Reitknecht nur den alten Oberst mit dem Stock den Gouverneur fixiren. Er muss sich die Leute einmal ansehn, die ihm sein Bein abgeschossen haben. Alle andern sehen nach verschiedenen Richtungen auseinander. Passavant hielt das für eine „zerstreute Composition“. Aber wo das Ohr so stark in Anspruch genommen ist, wendet sich der Blick ab, damit die Sammlung der psychischen Kraft auf das Gehörte nicht durch das Auge zerstreut werde.

Die Spanier, mit dem ihnen eignenh Plegma, verrathen fast mit keiner Miene und Bewegung irgend welche Regung des Innern; lebhafter ist die Mimik der Holländer.

Kaum braucht daran erinnert zu werden, wie Pferde, Costüme, Waffen mit dem Blick des Sachkundigen, unübertrefflich in Farbe und Textur wiedergegeben sind. Sie allein können das Auge lange beschäftigen. Die weite aufgebauschte Façon der niederländischen Mode hätte Franz Hals nicht besser getroffen. Wie vielsagend sind z. B. die Stiefel, beziehungsweise Füsse Spinolas und des Kommandanten. Solches Kostüm wird jeder Historienmaler dem Velazquez beneiden, wenigstens den unersetzlichen Vortheil, die Menschen in ihm sich bewegen zu sehen. Heute hat man nur die Wahl zwischen dem Leben in unmalerischer und nach wenigen Jahren lächerlicher Modetracht, und archäologischen Puppen.

Verlässt man nun diesen engeren und Hauptkreis, so bemerkt man hinter den Spaniern eine Reihe von Lanzenträgern, nebst Fähnrich (*alférez*) und Flötenspieler. Ausser Hörweite kehren sie der Scene den Rücken zu und betrachten die Vorüberziehenden. Etwas sonderbar nehmen sich aus die 29 Lanzen von Eschenholz (nach denen das Bild benannt wird), die fast mathematisch lothrecht mehr als ein Drittel von Landschaft und Himmel durchschneiden. Man hat sie geschmacklos gefunden. Aber bei ihrem Anblick schlug jedes Spaniers Herz. Ihr starrer Parallelismus war das Symbol der Mannszucht, welche die spanische Infanterie so lange zum Schrecken Europa's gemacht hatte. Wenige Jahre waren ins Land gegangen nach der Ausstellung des ersten Gemäldes von Leonardo, als dieses eiserne „Aehrenfeld“[1]) in der Schlacht bei Rocroy (1643) von Condé niedergemäht wurde, — um sich nicht wieder aufzurichten.

Ungeachtet der Anfüllung des Vordergrunds hat sich der Maler eine sehr weit auseinandergehende Fernsicht zu verschaffen gewusst. Der Hintergrund gehört zu den nicht am wenigsten gepriesenen Schönheiten des Gemäldes. In den Zwischenräumen beider Massen erblickt man die im hellen Licht des Junimorgens

[1]) Calderon vergleicht die gallarda infantería mit einem Aehrenfeld:

y al mirarlos, parecia,
que espigas de acero daba,
y que al compas que marchaba
el zéfiro las movia.

vorbeimarschirende Besatzung. Hinter ihnen ragen wieder die Lanzen der spalierbildenden Spanier. Den Mittelgrund schliesst ab eine Schanze der innern Enceinte. Die links davon aufqualmende Rauchmasse entsteigt einem grossen Brande, vor dem Gestalten, Fahnen, sich bewegen; diese Dampfsäulen, die auch sonst die Quartiere bezeichnen, rühren von Freudenfeuern und Salven her.

Die in der dunstigen Atmosphäre dieses wässerigen Tieflandes etwas verschwimmenden Einzelheiten der Ferne sind topographisch richtig disponirt, ganz so wie in der grossen Leinwand von Snayers. Der Punkt in der Mitte ist die Station des Paul Baglioni. Die Wasserfläche zur Linken mit dem durchschneidenden Damm (dem „schwarzen Damm") ist ein Theil der künstlichen Ueberschwemmung, durch welche Spinola sich vor der umschwärmenden Entsatzarmee Ruhe verschaffen wollte. In der Ebene dahinter sieht man die Silberschlange der Merka, die in der Stadt das Flüsschen Aa aufnimmt. Die mehr als zehn Meilen entfernte See ist natürlich nicht sichtbar.

Alles ist wie ein Aufathmen, die Natur selbst scheint, im Wehen der Morgenlüfte, ein neues Leben des Friedens, der Hoffnung zu verheissen. —

Noch ein Blick auf das Künstlerische! „Das Werk, sagt Mengs, enthält alle die Vollkommenheit, deren der Stoff fähig war, und alles ist mit der höchsten Meisterschaft ausgedrückt"[1]). Der Eindruck grosser Massen ist mit wenigen Figuren, der einer unermesslichen Ausdehnung auf sehr beengter Fläche gewonnen. Der geniale Kolorist hat hierzu soviel beigetragen wie der Zeichner. Die Komposition vereinigt crystallklare Durchsichtigkeit der Erzählung mit allen Eigenschaften *malerischer* Gruppirung: Gleichgewicht der Massen bei Aufhebung der Einförmigkeit durch die Diagonale, Concentration des Interesses in der Hauptperson und abgestufte Unterordnung der übrigen.

[1]) Mengs fand in den Lanzen den einzigen Fehler: no hay cosa, exeeptuando las hastas de las lanzas, que no este expresado con el mayor magisterio. Carta à Ponz, Viage VI, 201. Bossuet nennt diese carrés espagnols — carrés vivants, semblables à des tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches. M. Lucien Solvay versteht mehr von Komposition als Mengs. In seinem durch originelle Schreibweise spanischer Künstlernamen bemerkenswerthen Werke L'art espagnol, Paris 1887 heisst es p. 190: Breda, très-défectueuse au point de vue de la composition; p. 184 Breda pèche évidemment — par le manque d'effet dans la distribution de la lumière et la résonnance des tons.

Das Farbensystem ist das der Reiterbilder. Himmel und Ferne mit ihren breiten, kühlen, grün-blauen Flächen, durchzogen vom weissen Schimmer des Wassers und Pulverdampfs, geben den Grund für die warmen, farbig satten Figuren des Vordergrunds, mit ihren rothbraunen Schatten, bis zu dem mächtigen Schecken in der Ecke rechts. Auch hier ist für lichte Punkte gesorgt, in dem Prinzen mit dem weissen sonnenbeleuchteten Wams (man wird an Rembrandts „Nachtwache“ erinnert), im Glanz der Rüstung und Schimmer goldgestickter Seide; im weissen Mantel der abschliessenden Figur rechts, der weiss und hellblau karrirten Fahne. Die stärkste Lichtöffnung hat der Maler in die Mitte und den Mittelgrund verlegt, in die vorbeidefilirenden Truppen; diese Stelle giebt ihm zugleich den hellen Grund für die zwei Protagonisten. Das Licht kommt von links, also Südosten (denn die Uebergabe fand um zehn Uhr morgens statt) und fällt den Spaniern ins Gesicht. Der hellste Punkt in allen Gesichtern ist die Stirn Spinola's. Alles ist von Luft umflossen, schwebt im Luftmeer.

Es ist eine militärische Ceremonie, aber eine Ceremonie, in welcher eine lange Epopöe von Kämpfen, wo zwei gewaltige Gegner unter Aufbietung aller Kräfte der Elemente und menschlichen Verstands und Willens miteinander rangen, beschlossen und besiegelt wurde. Alles, was diese starken, klugen und kühnen Männer gearbeitet haben — mit jener Veste als Kampfpreis — dessen Pathos drängt sich in diesem Moment, einem militärischen Sakrament gleichsam, zusammen.

Aber die Wellenkreise der Gedanken die es anregt, sie schwingen noch weiter, von der Vergangenheit nach der Zukunft. Die Gestalten des Velazquez, hier noch mehr als sonst repräsentativ, beleuchten in einem Strahl das ganze Bild jenes Weltkampfs zweier Völker und Religionen. Hier wurde von der Hand eines spanischen Hofmalers ein spanischer Erfolg gefeiert, errungen durch Zusammenwirken von vier Nationen, unter der Führung eines Genueser Condottieren. Dieser spanische Generalissimus macht der Bravour eines holländischen Kommandanten sein Kompliment, eines Ketzer- und Rebellenchefs nach den Begriffen seines Staats. Der Enkel jenes Philipp, welcher die Hand des Meuchelmörders gegen den grossen Wilhelm aufrief, er hat seinen Maler mit diesem Bild beauftragt, wo ein Nachfolger Alba's einen Oranier begrüsst und rühmt. Hat der Schöpfer dieses Bildes damals schon jene Stimmung ausdrücken

wollen, die bald nachher siegte, als man sich dort mit dem Gedanken vertraut gemacht hatte, die vereinigten Provinzen als souveränen Staat anzuerkennen und ihre Gesandten in der Königsburg Philipp II zu empfangen? Wir wissen es nicht.

Jemand hat behauptet, auch als er das Museum in Madrid gesehen hatte, „dass es Velazquez für alle in das Gebiet der höheren geistigen Sphäre der Kunst fallende Aufgaben durchaus an den erforderlichen Eigenschaften gefehlt habe“ [1]). Den Beweis dieses strengen Urtheils sollen die religiösen und mythologischen Bilder beibringen.

Aber was heisst „höhere geistige Sphäre der Kunst?“ Ist es Gedanken- und Programmmalerei? wie die im Plafond des goldschimmernden sechszehnsäuligen Saals im Palast Serra zu Genua, wo Ambrosius Spinola, ein Elias, zwischen allegorischen Damen zum Himmel fährt? Hätte die Minerva mit dem Hahne, Herkules mit dem Grabscheit [2]) und der Flussgott Merka dabei sein müssen?

Oder ist es der Ausdruck seelischer Vorgänge und der Verstand der Anordnung, auf die man sonst die Grösse Raphaels gründete? Wir glauben, dass die Uebergabe von Breda sich in diesem Punkte wol neben dem Zimmer des Heliodor sehn lassen kann. Es hat aber Kritiker gegeben, denen es schon ärgerlich gewesen wäre, dass Velazquez nur den 5. Juni 1625 malte.

Wenige Historienbilder enthalten sowenig Geistloses (d. h. Phrase und Schablone); an wenige ist soviel Geist (künstlerisch und menschlich) gewandt worden; wenige geben so viel zu denken, und noch wenigere lassen wie dieses einen Künstler von wahrem Geistesadel erkennen. —

Ausnahmsweise finden sich mehrere Skizzen für Einzelfiguren. In der Sammlung der Biblioteca nacional (Mittlere Bände III, 22) ist eine Kohlenskizze auf weiss Papier, wo die Umrisse mehr unbestimmt versucht als in festen Linien entworfen sind. Die Hauptfigur ist der Reitknecht hinter dem Pferd Spinola's, dessen unverdeckte Figur gezeichnet ist, den rechten Arm in die Seite gestemmt. Daneben rechts, nur halb so gross, der horchende Jüngling, der hier *zwei* Finger erhebt. Auf der Rückseite desselben Blatts, viel kleiner, in ganz stumpfer, schwacher Contour, Spinola. Ausser-

[1]) Waagen in Zahn's Jahrbüchern.

[2]) In dem nach Rubens' Zeichnung gestochenen Titelkupfer der Obsidio Bredana.

dem in dem kleinen Band I, 14 eine kleine Umrisszeichnung des die Büchse schulternden Soldaten. Die Zeichnung im Louvre aus Mariette's Sammlung hat dagegen reine, feste Umrisse. Es könnte der erste Gedanke sein. Hier sieht man das Pferd, und die Hauptgruppe nebst den spanischen Herrn, ohne die holländische Hälfte. Die sogenannte Farbenskizze, bekannt aus dem geistreichen Artikel Théophile Gautier's, ist nur eine jener so oft vorkommenden Kopien, — was man übrigens schon nach der Beschreibung ahnt. Denen, welche durch Entdeckungen dieser Art glücklich gemacht werden, will ich ein Gemälde nennen, in dem man die erste Anregung für das Schema der Composition finden könnte. Bei dem Einzug des Cardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen (im Mai 1635) hatte Rubens die Decorationen entworfen; an der Arcade bei der Kirche S. Georges war u. a. zu sehen die so oft gemalte Begegnung des Infanten mit seinem Namensvetter und Schwager, dem Könige von Ungarn, am Vorabend der Schlacht bei Nördlingen (2. September 1634). Jedem Besucher der Pradogalerie wird unser Gemälde einfallen beim Anblick dieser von van Tulden ausgeführten und auch radirten Skizze im Belvedere (1163). Dieselbe Diagonale, die beiden vorgebeugten Figuren, die Gruppen der Offiziere aus denen sie hervortreten, das Pferd mit dem Reitknecht rechts als Zurückschieber. Der Infant wird dafür gesorgt haben, Skizzen dieser Rubens'schen Entwürfe nach Madrid gelangen zu lassen. Wie leicht konnte indess eine so einfache Compositionsform gefunden werden! sogar von Benjamin West in der Landung Carl II in Dover.

Die Uebergabe von Breda wird zum erstenmal aufgeführt in dem nach dem Tode Carl II (1701) aufgestellten Inventar von Buen Retiro und zu 500 Dublonen geschätzt[1]). Sie hing in vergoldetem Rahmen zwischen dem Gemälde desselben Gegenstands von Leonardo und dem Entsatz Genua's von Pereda. Von 1772 an erscheint sie im neuen Palast, in der Antecamara der Infantin, Spinola heisst Leganés![2]) Im Inventar Carl III von 1789 (*Pieza de vestir*) ist die Taxe 120,000 Realen. Das Bild befand sich

[1]) Ottra [pintura] del mismo tamaño [4 varas de l., $3^1/_2$ de a.] y marco dorado del Marques de Espinola reziuiendo las llaves de una plaza original de Diego Velazquez.

[2]) Otro que representa al marques de Leganés en la entrada de une plaza, reciuiendo las llaves.

ohne Zweifel von Anfang an in Buen Retiro; fänden sich frühere Inventare dieses Lustorts, so würde man vielleicht Daten über die Entstehungszeit erhalten. Bis jetzt fehlt es an allen Zeugnissen. Die Meinung, dass es 1647 gemalt sei, ist eine reine Vermuthung.

Diese Frage ist nicht so leicht zu beantworten. Die Wahl des Gegenstandes würde am besten kurz nach der Mitte der dreissige passen, bald nach Aufstellung der zwölf Feldherrnbilder im Salon des Retiro. Das Gemälde gleichen Inhalts von José Leonardo gehörte in der Malerei, in den Köpfen und Einzelheiten zu den besten des Cyclus. Was die Kritik herausforderte waren weniger künstlerische als stofflich-geschichtliche Ungehörigkeiten. Aber Fehler verlieren durch Zeit und Gewöhnung ihr Anstössiges. Ferner war die Einnahme von Breda schon am Ende der dreissiger Jahre durch aufregende Ereignisse glücklicher und unglücklicher Art in den Hintergrund gedrängt worden. Ein kecker Einfall Condé's und die Belagerung einer Grenzfestung war glänzend zurückgewiesen worden; aber kurz darauf ging Portugal verloren und der catalonische Aufstand führte zur Occupation einer grossen Provinz durch die Franzosen. Noch mehr, Breda war nach zwölf Jahren (1637) von den Holländern wiedergenommen worden, und unter wenig ehrenvollen Umständen für die Spanier[1]). Die berühmte Belagerung konnte jetzt nur peinliche Empfindungen wecken. Ihre wiederholte Vorführung würde besser zu dem kriegerischen, hoffnungsvollen Geist des vierten Jahrzehnts passen.

Nun aber scheint der Stil des Gemäldes auf eine spätere Zeit zu führen. Die Breite und Lockerheit des Pinsels kündigt den dritten Stil an. Aber jenes signirte und datirte Porträt des Admirals Pulido, welches Palomino als Exempel der Bravour (*valentia*) anführt, wo er mit langen Borstenpinseln für den Eindruck aus der Ferne arbeitete, fällt schon in's Jahr 1639.

Sucht man nach demselben System gemalte Werke, so fällt der Blick natürlich auf die Reiterbilder. Da ist nun das einzige sicher datirte der Prinz Balthasar, schon um 1635 gemalt. Diess ist im Eindruck ähnlich, in der Malführung schärfer und dünner, im Ton lichter. Olivares Reiterporträt muss ungefähr ein Lustrum

[1]) Breda se perdió á mi juicio mal, porque no ha resistido mas de 56 dias, siendo la plaza mas fuerte de Europa. So schreibt der Cardinalinfant dem Könige, den 18. September 1637.

vor seinem Sturz (Januar 1643) entstanden sein. Das ammeisten verwandte Philipp IV wird zwar ins folgende Jahrzehnt gesetzt, aber diese Datirung beruht auf der irrigen Voraussetzung, dass die Nachricht von einem auf der Reise von 1644 nach dem Kriegsschauplatz gemalten Bildniss sich auf diess Reiterbild beziehe; es dürfte nicht später als 1638 fallen, als die Statue Tacca's im Werk war.

Hiernach scheint mir, dass die Entstehung von Breda 1647 viel zu tief angesetzt wird. Wer eine so complicirte Maschine aus einem Guss herstellen will, wird zu einer resoluteren, feurigeren, pastoseren Behandlung greifen müssen, als gewöhnlich. Man hat bemerkt[1]), dass der Maler nur mit Lokalfarben gearbeitet hat, zugleich satt, saftig, und zart, durchsichtig; es lassen sich kaum zwei Gesichter von demselben Teint finden.

Die spanische Jagd.

Zu derselben Zeit als Olivares nach seinem Kopf dem Könige eine Villa baute und einrichtete, hatte dieser nach eignem Geschmack ein Schlösschen sich ersonnen, das von der Schöpfung des *valido* sehr verschieden war. Es war von bescheidener Grösse, kostete wenig, lag abgelegen im Gehölz, war nur für vertrauteste Umgebung, und sollte mit guten neuen Bildern einiger wenigen, aber der ersten Maler, ebenfalls nach eignen Gedanken angefüllt werden.

Im meilenweiten Wildpark des Pardo lag ein ehrwürdiges Jagdschloss, das Carl V neugebaut hatte. Der grosse Brand von 1608 hatte bloss seine Kunstschätze theilweise zerstört. Ein Viereck mit Eckthürmen, eine kleine Burg; aber die mit Wintergrün bedeckten Mauern, der breite Graben voll Blumenbeete gaben ihm ein seiner Bestimmung entsprechendes Angesicht. Hier war einst die unvergleichliche Bildnissgalerie der Zeitgenossen Philipp II. Im Innern sind nur einige Freskomalereien des Becerra und Genossen von der alten Gestalt vor 1608 noch übrig geblieben,

Eine halbe Meile östlich davon hatte der Kaiser einen Thurm gebaut, zum Absteigen und Essen auf den Fahrten nach den Forsten von Balsain hoch in der Sierra. Diese *Torre de la parada*

[1]) José Musso y Valiente im Text der Coleccion litográfica zu dem Bilde.

(Haltethurm) umgab jetzt Philipp IV mit einem Doppelgeschoss, „gleich einem *guardainfante* um den Leib"[1]). Der Plan scheint um die Mitte der dreissiger Jahre entstanden zu sein; wenigstens beglückwünscht der Cardinalinfant Ferdinand in einem Brief aus Douai vom 20. November 1636 seinen Bruder zu der prächtigen Idee; obwol er als erfahrener Jäger besorgt ist, dass der Bau mitten in den *querencias* (Wildgehegen) die Jagd verscheuchen könnte.

Noch weiter inmitten eines Waldes hatte Ferdinand selbst die *Zarzuela* sich gebaut, ein Landhaus, von dem eine neue Art musikalischer Dramen den Namen erhielt.

Diese Schlösser standen im Herzen eines uralten Jagdreviers. Längst ehe Madrid unter den Provincialstädten nur genannt wurde, lag für die Könige von Castilien und Leon in diesen Eichengründen der Hauptanziehungspunkt der spätern Residenz. Schon im Jagdwerk Alphons XI gilt Madrid als „sehr königliches Jagdrevier für Sauen im Winter"[2]). Hier wurden noch zu Philipp IV Zeit die drei grossen jährlichen Hofjagden (*las grandes monterías*) gehalten. Sie dauerten acht Tage, der Jägertross belief sich auf dreihundert Personen, die Kosten wurden zusammen auf 80000 Escudos berechnet. —

Von der alten spanischen Jagd, ihren Bräuchen und Aemtern, Festen und Abenteuern könnte Jemand, der Gelehrter und Waidmann wäre, ein merkwürdiges Buch schreiben. Was wir davon lesen ist uns meist fremd geworden und bedarf des Kommentars wie ein alter Text.

Die Scenen die Velazquez gemalt hat, sind eines ihrer treusten und klarsten Urkundenfragmente.

Die hohe Jagd (*la caza de monte*), erklärt der Herzog im Don Quixote (II, 34), ist die nothwendigste körperliche Uebung für Könige und Fürsten; denn sie ist das Abbild des Kriegs. „Wie das Waffenhandwerk die Hauptsäule ist, sagt Martinez de Espinar, welche die Monarchie trägt, schirmt und mehrt, so ist die Jagd im Frieden die nützlichste Uebung, die vollendete Schule und das lebendige Abbild des Kriegs und seiner Härte. Sie macht die Sinne wachsam, die Muskeln be-

[1]) So sagt Graf Harrach im Tagebuch, 26. Juni 1677, wo er eine Fahrt dahin mit Graf Trautson beschreibt. „Es ist gar ein herziges Häusel".

[2]) La Dehesa de Madrid es muy real monte de puerco en ivierno. Libro de montería del Rey d. Alfonso XI, herausgegeben von J. Gutierrez de la Vega. Madrid 1877. II, 225.

weglich, die Gliedmassen straff, sie feuert die Lebensgeister an und erhebt das Herz; in ihr verliert man die Scheu vor Blut und das Grauen vor dem Tode.“ Kein Wunder wenn im mittelalterlich spanischen Staat, dessen erstes Geschäft ruheloser Krieg war, die Jägerei eine sehr ernste Angelegenheit, der Oberjägermeister (*montero mayor*) die erste Person am Hof war. Jagdwerke gehören zu den frühsten und umfangreichsten Denkmalen der kastilischen Sprache. Neuerdings will man ein Jagdwerk Sancho des Weisen von Navarra *Los paramientos de la caza* vom Jahre 1180 in Pamplona entdeckt haben[1]). Alphons XI liess ein *Libro de monteria* (um 1342—50) zusammenstellen, das auch eine Geographie der zahlreichen Reviere von Castilien, Leon und Granada enthält. Kein Literaturzweig weist soviele vornehme Namen auf, von dem Prinzen Juan Manuel, dem Enkel Ferdinand des Heiligen bis auf Argote de Molina und den Dichter Moratin.

Die Spanier hielten ihre Jagd für die kühnste und gewandteste (*la mas brava y agil de todas*). Der Cardinalinfant Ferdinand, nachdem er in der Lombardei gejagt, konnte von dort an seinen königlichen Bruder schreiben: „Gegen die Jagd in Aranjuez und im Pardo ist alles hier nur Spass“ (*burla*). Als er freilich die Jagd in Brabant mitgemacht, meint er: die Jagd ist hier weit tapferer als in Spanien; ich weiss nicht warum, denn da es dort so viel heisser ist, erwartet man das Gegentheil[2]).

Alle spanischen Fürsten waren tüchtige Jäger, sie mochten gelehrt oder unwissend, Staatsmänner oder Simpel, Gewaltmenschen wie Pedro I oder Schwächlinge wie Carl II sein. Juan I von Aragon hiess *El cazador*. Auch von Carl V und Philipp II hat die Jagdchronik gefährliche Abenteuer mit den groben Sauen aufbewahrt[3]).

Auch die Damen betheiligten sich lebhaft. Es giebt Bildnisse königlicher Damen mit Treibjagen im Hintergrund. Als Bären im Revier des Mansanares gemeldet wurden, erschienen sofort Isabella die Katholische und Ferdinand mit Lanzen und Wurfspiessen bewehrt am Platz. Die Töchter Philipp II, Isabella und Catalina erschlugen die Wölfe (welche damals in Netze ge-

1) Biblioteca Venatoria de Gutierrez de la Vega. Vol. II, p. VII f.

2) Briefe des Cardinalinfanten vom 22. Oktober 1633 und vom 8. November 1639 an Philipp IV.

3) Gonzalo Argote de Molina, Discurso sobre la Montería. Vol. IV obigen Werks, p. 39 f.

lockt wurden) mit Keulen von Eschenholz. Der gewöhnliche Jagdsport der Damen aber war die Kaninchenjagd, mit Spürhunden und Flinten. Auf solchen Jagden folgten den Hofdamen heimlich ihre *galanes*, was, wenn es bekannt wurde, Verweisung vom Hof zur Folge hatte.

Die Liebe zur Jagd war allen Klassen eigen, jeder mochte hier gerne Virtuos sein, und mit *franqueza* in schweren Stücken sich zeigen; Reiche und Lumpen lernten Vögel im Flug, Hasen und Kaninchen im Lauf treffen, vom trabenden Pferde herab. Jeder fühlte sich als kompetenter Kunstrichter. Indess die königlichen Jagdpartien waren nur sehr wenigen zugänglich, sie blieben auf den intimsten Kreis beschränkt. Selbst fürstliche Gäste, die in Buen Retiro oder in der Casa del tesoro einlogirt wurden, nahm man selten mit. Denn „bei den tagelangen Fahrten und dem Alleinsein war zuviel Gelegenheit für Vertraulichkeit und ‚Humanität', die in Spanien nicht gebräuchlich war, ausser bei nahen Verwandten und sehr grossen Fürsten." Nur bei den eingestellten Jagden im Pardo strömten die Schaulustigen aus der nur zwei Meilen entfernten Hauptstadt herbei, und suchten etwas von diesem unvergleichlichen und aufregenden Schauspiel, in dem die Majestät selbst Protagonist war, zu erhaschen.

Den Jagdhofstaat nennt der Venezianer Girolamo Giustiniani ein Heer. Er vertheilt sich unter das alte kastilische Haus, zu dem die *monteria* gehörte mit dem *Montero mayor*, immer einem Granden, an der Spitze, und das burgundische Haus, die Schützen (*ballesteros*), deren Haupt der *Caballerizo mayor* war. Die Reviere zwischen denen sich der Jahreslauf der Jagd bewegte, waren der Escorial, Balsain (das spätere S. Ildefonso), Escalona, Ventosilla del Tago, Toledo und vor allem Aranjuez, wo Dam- und Schwarzwild und Hühner in solchem Ueberfluss waren, dass der Umkreis von sechs Meilen „ein Thiergarten schien".

Philipp IV war der rüstigste und verwegenste Jäger seiner Zeit, und in diesem Stück sogar Erfinder. Bereits als dreizehnjähriger hatte er in Gegenwart seines Vaters und seiner Gemahlin, von dem Falben Guijarrillo herab einen Keiler abgefangen. Und noch an der Schwelle des Greisenalters, eine Ruine, verdiente er sich den donnernden Beifall der Jagdgesellschaft, als er ein mächtiges Thier im Pardo mit der Lanze durchbohrte. Einer seiner Meisterschüsse ist zum Gegenstand eines besondern Schriftchens gemacht worden. In einem Thiergefecht des Palastplatzes hatte der Stier alle seine Mitkombattanten aus dem Felde ge-

schlagen, er stand als Sieger im Kreis der weggescheuchten oder zerissenen Thiere, darunter Bären und die Könige der afrikanischen Wüste. Um dem Spiel einen würdigen Schluss zu geben, befahl der König plötzlich seine Büchse zu bringen. In einem Nu hatte er Hut und Mantel zurechtgerückt, angelegt und das Thier niedergestreckt; also dass das Publikum sich kaum besonnen hatte um was es sich handelte, als es schon den Blitz des Pulvers ja, heisst es, das Blut eher fliessen sah als den Knall hörte[1]).

Nach dem Zeugniss eines Fachmanns vom Jahre 1644 hatte er damals über 400 Wölfe, 600 Hirsche und noch mehr Damwild, 150 Sauen geschossen, in der Chronik der spanischen Jagd unerhörte Zahlen[2]).

„Wenn alle seine Treiber und Schützen vor Erschöpfung nicht mehr mitkommen, so fragt er mit Verwundrung und Lachen, warum sie sich so matt stellen? Tage, Monate lang habe ich 6, 8 bis 12 Stunden täglich mit ihm gejagt, aber nie ihn müde gesehen". Niemand hat ihn wol mit solcher Ueberzeugung für einen grossen Mann gehalten, als der diese Worte schrieb, der Oberbüchsenspanner (*ballestero mayor*) Juan Mateos, Verfasser des Werks über Ursprung und Würde der Jagd[3]). „Obwol, sagt er hier (S. 19), die welche die Könige nie gesehen haben, noch wissen was sie thun, sich einbilden sie seien von Zuckerteig (*alcorça*) und keine Menschen, so sind sie doch Menschen und mehr Menschen (d. h. Männer) als andere. Von ihrer Geburt an kennen sie keine Stunde Nichtsthun (*ocio*); als Kinder müssen sie lernen; dann unterweist man sie in allen Künsten. Und wenn die welche in mehr Dingen geübt sind (*esercitados*), auch mehr sind (*son para mas*), so sind die Könige mehr als alle übrigen. Denn stets sind sie in Thätigkeit, und nie haben sie einen Tag Musse. Wenn wir nach einem vollen Tage Jagd uns um neun Uhr zur Ruhe begeben, so erledigt er noch bis zwei und drei Uhr morgens Geschäfte."

Er erzählt ferner, dass sein Herr eine neue kühne Art der Saujagd aufgebracht habe, gegen den Rath seines Oberjägermeisters (*cazador mayor*) und unser aller. Während die rüstigsten

1) Joseph Pellicer de Tovar, Amfiteatro de Felipe el Grande. Madrid 1631. CXLI.

2) Alonso Martinez de Espinar, Arte de ballesteria y monteria. Madrid 1644. 4°. F. 157 f.

3) Origen y dignidad de la caza. Madrid 1634.

Jäger damals zwanzig Spürhunde (*sabuesos*) und zwei bis drei Hatzhunde (*lebreles*) gebrauchten, nahm er nur wenige Spürhunde. Einmal als er eine Sau abgefangen, die sich in dem trocknen mit Wurzeln bedeckten Bette eines Baches versteckt hatte und von den Saupackern nur am Schwanz gefasst werden konnte, sagte er triumphirend zu seinen Jägern:

„Was macht es mir aus (*que mas me da*) ob ich die Sau abfange (*alancear*, mit der Lanze), gepackt von den Hatzhunden oder bloss gestellt von den Stöberern? Und hört was ich euch befehle: von heute an sollt ihr nicht mehr als zwei Finder (*ventores*) loslassen, die ihr auf die Fährte gehn und sie bestätigen.“ Ich entgegnete: „Sire, sie laufen in unwegsame Gründe, wo die Pferde nicht hinkommen können; E. M. darf sich nicht in Gefahr begeben, und das Leben aufs Spiel setzen.“ — ‚Schweigt, rief er, denn eure Sache ist es zu wissen, wohin das Wild flieht, nicht was die Könige thun können; denn die sind so tapfer zur That, wie mächtig im Gebieten. Wenn die Herrn, wie ihr sagt, sonst gejagt haben mit vielen Spür- und Hatzhunden und das Schwein abgefangen haben mit der Saufeder, so reite ich ein besseres Pferd als sie, und bin schuldig mehr zu leisten als sie, wenn die Gelegenheit ruft. Und demgemäss befehle ich, dass ihr fortan, so wie ihr Hunde in Bereitschaft habt, die die Sau decken, also auch Pferde vorräthig haltet, damit wenn das aufgerissen ist welches ich reite, ich ein anderes besteige, ihr zu folgen; denn ich will ihr nicht den Fang geben, wenn sie krank geschossen ist.‘ — Und so geschieht es jetzo“. — Diess war wol die längste Rede die er in seinem Leben gehalten. Es ist eine Art Finderjagd, die für gefahrvoll und anstrengend gilt. Dieser Hang zur einsamen Jagd war vielleicht ein deutsches Erbtheil.

Jagdbilder.

Die Jagd hatte ihre Heldenthaten und ihre grossen Aktionen, ihre Curiositäten und Trophäen; die Malerei, als deren fasslichste Bestimmung immer galt, bedeutende, der Zeitlichkeit unterworfene Erscheinungen der Vergänglichkeit zu entziehen, wurde berufen, den Glanzmomenten der Jagd Dauer zu verleihen. Solche Bilder gehörten zu den Theilen der Profanmalerei, die in Spanien von jeher gepflegt wurden. Ihr Platz war in den Jagdschlössern. Sie sind wohl zu unterscheiden von jenen nach rein

malerischen Gesichtspunkten erfundenen Jagdstücken der Paul de Vos, Rubens, Snyders, neben denen sie sich ausnehmen wie Chronik neben Romanze.

In den Inventaren des Pardoschlosses sind verzeichnet Jagden auf Wölfe, Bären, Löwen, Tiger, Steinböcke und Büffel, Falken und Hühner, letztere mit dem Deckgarn (*buitron*), und endlich die Jagd auf Kaninchen (denen Spanien seinen Namen verdankt), noch heute die verbreitetste. Auch gab es dort Scenen dieser Art auf Tapisserien. Die merkwürdigsten unter den historischen Jagden waren die beiden grossen Hofjagden von Lucas Cranach, welche der Churfürst Johann Friedrich von Sachsen im Jahre 1544 im Park bei Morizburg dem Kaiser und andern Reichsfürsten zu Ehren veranstaltet hatte, Kesseljagden, wo die Hirsche in ein stark strömendes Wasser getrieben werden, in dessen Ufergesträuch die Fürsten, lebensgetreue Bildnisse, sich aufgestellt haben, bewaffnet mit der Armbrust, die in Deutschland noch lange nach Einführung der Feuerwaffen so beliebt war (Prado 1304 und 5). Eine Wiederholung befindet sich im Schloss Morizburg.

Keiner von den Nachfolgern des Kaisers hat seine Jagderlebnisse so oft malen lassen als Philipp IV. Es waren die grossen Ereignisse seines Daseins; sie wurden von den Gesandten in ihren Depeschen beschrieben. Am Schluss einer Jagd im Prado, wo er mit fünf Edlen zu Ross sich mit einem Keiler herumgeschlagen, der sich „wie ein Löwe wehrte und sämmtliche Pferde aufriss“, an dem er seine Lanze zerbrach, sagte er: Dieser Tag ist einer der denkwürdigsten (*célebres*), welche die Jagd gehabt hat. Ein Beweis für das Ansehen der niederländischen Maler ist der Umstand, dass man sich auch für diese Gedenkbilder zum Theil an sie wandte. Die unentbehrlichsten Vorlagen wurden dann von Madrid herübergeschickt. Mit solchen Jagdstücken beauftragte der Cardinalinfant Ferdinand den Maler Peter Snayers in Antwerpen (1637); „es machte, schreibt er, Velada viel Mühe, die Skizzen dem Maler zu erklären“[1]). Hier sieht man den Jäger als Staffage eines tiefen, lauschigen, bläulichen Waldinnern, das mehr einen flandrischen als kastilischen Eindruck macht. In einem Kaminstück (*sobrechimenea*) der Torre (Prado 1664) sah man, wie der König abgestiegen, seinen Begleitern vorangeeilt und der angeschossenen Sau allein ins Dickicht gefolgt war, wo er im Begriff ist dem

[1]) Brief Ferdinands an seinen Bruder vom 3. April 1637.

von den *lebreles* gepackten Thier mit der Saufeder den Fang zu geben. Eine Verwegenheit, die ihm Abends die Königin und die Herren „ehrerbietig verweisen“[1]. In dem Gegenstück (ebenda 1665) zielt er mit der Büchse auf eingekreistes Damwild; im Grund hält das berittene Gefolge[2].

Auf einem verlorenen sehr grossen Bild von Snayers, einst in der Torre de la parada, sah man den König neben seinem verendenden Pferd stehn, während die Brüder herbeieilten, ihm die ihrigen anzubieten[3]. Diese Scene ist auch in dem Werk des Mateos zu Fol. 12 gestochen; eine ähnliche oder dieselbe beschreibt der toscanische Gesandte. Auch der Ausritt zur Jagd findet sich dargestellt[4] und ein grosses Jagen mit Tüchern[5].

Velazquez hat dem Könige auch die merkwürdigen Hirschgeweihe malen müssen, welche dieser erbeutet. Die Inventare von 1636 und 1686 nennen eine *cuerna de venado* in Oel gemalt, das zweitemal schon stark beschädigt, mit einem Zettel: „Diesen tödtete Unser Herr Philipp IV“. Das Gegenstück eines Hirschkopfs, den man dem Kaiser aus Deutschland gebracht, zeigt, dass selbst diese Kleinigkeit auf einen Präcedenzfall ge-

[1] Dieses Abenteuer ist wahrscheinlich geschildert in dem Brief des Florentiners Serrano vom 20. August 1635: à piede tra i cani, dirupi et macchie con il pugnale et sua propria mano lo finì di uccidere, con molto risico di restar offesa la Mª. S. dall' animale, et asprezza del sito.; che pero col rispetto conveniente ne fu ripresa dai signori etc.

[2] Von diesem Stück befindet sich eine gute Wiederholung in der Sammlung des Earl of Clarendon, welche für Velazquez galt, Curtis Nr. 58. Stirling, Annals II, 683: Philipp IV, in a shooting dress and white hat, brings his gun to his shoulder with his accustomed gravity and deliberation.

[3] Dieses Stück (lienzo grande) wurde 1714 aus der Torre in das Pardoschloss gebracht und damals auf 8 doblones taxirt. Dieselbe Scene in einem Gemälde des Madrider Schlosses, Alkoven des Thurms nach dem Park zu: Un pais donde esta el Rey Nº. Sʳ. d. Phelipe quarto apeado de su cavallo rendido y caido y le ofrezen los suyos sus hermanos los señores Infantes don Carlos y don Fernando. Pintura flamenca. 10 doblones. Inventar von 1686. — Depesche im Mediceischen Archiv vom 5. Februar 1633.

[4] Wie in dem Gemälde des Prado von Snayers, wo der Infant mit einer Begleitung von Kavalieren und Damen zur Jagd ausreitet, mit Waldhintergrund (Nr. 1661, 1,95 × 3,02).

[5] Auf einer sehr grossen Leinwand (Prado 1662, 1,41 × 5,76) steht der König neben seinen beiden Brüdern, der Königin und einer Infantin, an einem Winkel der Tücher, dem Schweine, Hasen, Rehe, Füchse zugetrieben und in den Schuss gebracht werden.

gründet war[1]). Der Friedensfürst hatte in seiner Galerie „einen alten Hirten mit einer todten Füchsin zu Füssen“, angeblich von Velazquez[2]).

Tela real.

Neben diesen vom Zufall dargebotenen, in der Wildniss der alten kastilischen Reviere vor wenigen oder keinen Zeugen bestandenen Thaten der hohen Jagd, erschien der König auch als Hauptjäger in ihren solennen Festen, die zugleich Schauspiele für die Damen und den Hof waren. Zu diesen eingestellten Jagden lud man vornehme Gäste ein, denen Spanien in seiner Glorie gezeigt werden sollte, z. B. im Januar 1638 die Duchesse de Chevreuse, 1640 die Prinzessin von Carignan. Letztere beschreibt sehr ausführlich der toskanische Gesandte[3]). Diess sind die einzigen unter den grossen Hoffesten, welche echte Künstler berufen wurden darzustellen. Andere Feste sind nur aus den Depeschen der Diplomaten und aus Büchern bekannt, obwol sie doch für Maler sehr verlockend gewesen sein müssen. In den Stiergefechten der *plaza mayor* und *de palacio* stritten damals noch die Edelleute des Hofs von ihren Trabanten begleitet, während sie heute zu einer Geldspeculation von Virtuosen niedrer Herkunft herabgesunken sind, die sich zum Theil an die barbarischen Instinkte der Massen wenden. Von ihnen hat ein Spanier gesagt: Ohne sie wären wir die letzte der gebildeten Nationen, mit ihnen sind wir die erste der barbarischen. Im Rohrspeerturnier (*cañas*) und im *Parejas*-Reiten entfalteten sich die Künste der hohen Schule, die Pracht und Phantasie der Kostüme.

Jene *grandes monterias* schlossen die Hülfe von Flandern aus. Die eigenthümlichen Bräuche, die Menge lebender Personen,

[1]) Otro lienzo al olio de una cuerna de venado que la pintó Diego Velazquez con un rotulo que dice: Ese mató el Rey N°. Sr. Felipe 4°. Primera pieza del pasadiço sobre el consejo de hórdenes. 1636. Später im pasadizo de la Encarnacion, stark mitgenommen. Falsch wird im Pradokatalog auf solche Hirschköpfe bezogen folgende Angabe in den Inventaren von 1666 und 1686, pasillo de la Madonna: Catorze cabezas en ocho quadros pequeños de mano de Velazquez á 30 Ds. cabeza. Zusammen 4,620 Realen. Die Taxe wäre zu hoch; es müsste *cabezas de venado* heissen; in demselben Gang sind meist venezianische Porträts, und auf jene 14 folgen „zwei Köpfe von Tintoretto von derselben Grösse“. Es sind mit Curtis 89e Bildnisse zu verstehen.

[2]) P. Madrazo, Catálogo de 1872, 683.

[3]) Diessmal hatte man nur *eine* Sau (un buon cignale) eingekreist. Depesche Serrano's vom 4. Februar 1640.

die dabei vorgeführt werden mussten, forderten vom Darsteller Kenntniss des Sports, die Treffsicherheit des grossen Bildnissmalers und das Genie Callot's für räumliche Austheilung von hunderten charakteristischer Figürchen. Wenige Bilder haben unserm Maler wol soviel Mühe gekostet. Zu keinen finden sich so viele Vorstudien, besonders der Zuschauergruppen, die man zuweilen für selbständige Gemälde gehalten und so gedeutet hat. Der Auftraggeber wollte ein exaktes Bild sehn, wie eine Momentphotographie, und so sehn sie in der That aus: aber ein Mann wie Velazquez malt keine Hofzeitung: nur Maler vermögen zu beurtheilen, wieviel versteckte Kunst und Berechnung darin enthalten ist. Ein Theil der Figuren sind Skizzen für grosse Bildnisse gleichwerthig.

Es gab in den königlichen Schlössern früherer Jahrhunderte mehrere grosse Saujagden, darunter mindestens zwei, die Velazquez zugeschrieben wurden. Die Entstehungszeit und die Wanderungen der einzigen erhaltenen sind daraus nicht sicher zu ermitteln[1]). Sie befinden sich natürlich im *heutigen* klassischen Lande des Sports, England. Das grosse Gemälde für die Torre de la parada, von dem der Maler in dem Gesuch vom Jahr 1637 (S. 332) spricht, ist wahrscheinlich eine solche Jagd.

„Die Saujagd, schreibt der Cardinalinfant Ferdinand aus Brüssel den 21. Januar 1638, ist die grösste Jagd von allen.“ Nach Juan Mateos und Martinez de Espinar hat sich über alle

1) Zuerst im Inventar des alten Schlosses von 1686 kommt eine Montería de jabalíes Philipp IV von Velazquez vor, $3^1/_2$ varas breit, 2 hoch, taxirt zu 150 doblones. Sie hing in dem Thurmgemach nach dem Park zu. Diese Maasse stimmen mit denen des Gemäldes der Nationalgalerie (10′ 3″ × 6′ 2″). — Gleichzeitig aber befand sich laut der Testamentaria Carl II (1701) am Ende des Jahrhunderts in dem siebten Zimmer der Torre de la parada eine Tela real de javalíes con orquillas, von derselben Breite ($3^1/_2$ Ellen), neben drei gleichgrossen Jagdstücken, nämlich der Wolfsjagd, der Hühnerjagd (caza de buitron) und dem oben erwähnten Jagdabenteuer mit dem Keiler, der des Königs Pferd aufriss. Im Jahre 1714 steht an der Stelle der Hühnerjagd die grosse Hirschjagd. Nur das erste Stück wird dem Velez, Velazquez zugeschrieben, die übrigen einem bald Arniens, bald Arinente, bald Seiniers geschriebenen Maler, der meiner Ansicht nach Peter Snayers ist. Diese Bilder wurden nach der Verwüstung der Torre in das Pardoschloss übergeführt. — Im achtzehnten Jahrhundert finden wir im Neuen Schloss (1747) eine Cazería de Javalíes Philipp IV im Pardo, Original des Velazquez, von denselben Maassen; und 1772 eine ebensolche im Buen Retiro. — Ponz sah ein solches Bild im „grossen Saal“ des Schlosses; er nennt es Una diversion de caza en el Pardo, en que hay figuras chicas de mucha naturalidad y gusto.

andern dieser Klasse erhoben die zu Pferd, wegen der Entschlossenheit und Gewandtheit die dazu gehört, und wegen der Strapazen und Gefahren, welche die Schwierigkeit des Bodens und die Furchtbarkeit des Wildschweins bedingt, das schneidiger (*executivo*, leichter annimmt) ist als selbst der spanische Stier und „giftig von Odem und Hauer“ (*colmilla*).

Lange umfassende Vorbereitungen waren erforderlich zu einer eingestellten Saujagd (*monteria de jabalí en tela cerrada*). Ein Theil des Reviers wurde mit Tüchern von Hanf „wie mit einer Mauer“ eingekreist, und das Wild durch Anlegung eines Fütterungs- oder Köderplatzes (*cebadero*) angekirrt. In der damals schon wildarmen Umgebung von Madrid musste man wohl zwei Meilen Umkreis, ein halbes Revier (*medio monte*) umspannen. Solche *telas* hatte Carl V aus Deutschland eingeführt und damit diese Art Jagd. Nur der König konnte sich dieses kostspielige Vergnügen erlauben. Die einzelnen Stücke waren 36—40 Schritte lang, wurden miteinander durch Holzknöpfe verbunden und mittelst Ringen an Fichtenstangen mit Haken aufgehängt, der untere Saum aber in der Erde vergraben. Jene Stangen wurden wie bei Zelten durch zwei, eine äussere und innere gestützt. Man brauchte zwölf, neuerdings zwanzig Wagen Leinwand, die Olivares aus Flandern kommen liess. Quevedo meint, man könne damit den Entsatz einer Festung bestreiten[1]). Ein Thor von zweihundert Schritt Breite wurde offen gelassen, und wenn man genug Thiere eingetrieben hatte, vorsichtig geschlossen. Im Jahre 1638 bestätigte man vierzig, von denen man die stärksten acht auswählte. Dann wurde ein Kampfplatz im Centrum jenes eingekreisten Reviers gesucht, der eben, ohne Löcher und gern sumpfig gewählt wurde, und die hundert Schritt im Durchmesser haltende *contratela* (von den Italiern *serraglio* genannt) mit doppelter, drei Ellen hoher Tuchwand gestellt. Die Eichen wurden der Pferde wegen abgeästet.

Diese Contratela sieht man auf dem Gemälde errichtet um eine amphiteatralische Thalmulde, wie ein Krater. Gegenüber erhebt sich der steile, von Schluchten zerrissene, mit düstern Eichen bedeckte Abhang; hie und da wirft der blosse gelbe Sand blendendes Sonnenlicht zurück; in der Mitte breitet sich

[1]) Y con lo que cuesta la tela de la caza,
pudieran enviar socorro á una plaza.
Quevedo, á S. M. el Rey Fel. IV. Obras III, 498.

die helle Arena aus, wo mehrere Gruppen berittener Jäger vollen Platz haben sich zu tummeln, Staubwolken aufwirbelnd. Davor der schmale Vordergrund diesseits der Contratela, mit dem bunten Saum des wachehaltenden Trosses und vornehmer Zuschauergruppen. Ueber allem der blaue Himmel mit blendendweissen Wölkchen.

Zur Zeit Philipp II erschienen die Herren in der Arena mit nacktem Stossdegen (*estoques*), die Sau im Kampf (*á batalla*) abzufangen. In unsrer Vorstellung haben sie den Degen mit der *horquilla* oder *media luna* vertauscht, Stangen von Fichtenholz, ähnlich dem *garrochon* der Stierkämpfer, mit gabelförmigen kurzen Zinken (die des Königs vergoldet). Diese Gabel wurde der Sau in das Gebräch gesetzt, um sie vom Pferde abzudrängen. Wahrscheinlich um den Sport zum Schauspiel zu verlängern Gewandtheit und Kraft zu entfalten. Die Sauen wurden aufgetrieben, verfolgt, abgedrängt, verwundet, bis sie, ermattet, aufhörten anzugreifen. Dann erschienen Jäger zu Fuss mit der ganzen Meute, den Rüden (*alanos*) und fingen sie ab: der Abend vereinte Jäger und Meute unter des Königs Fenster zum Geweide. Es ist also eine Art Plänklerjagd, ganz so wie im Stiergefecht die *picadores* und *banderillas* dem *espada* vorangehn, nur dass da der *matador* die Hauptperson ist. Der König hat die horquilla eben einem heranstürmenden Keiler in die Seite gesetzt. Wenn die Stange zerbrach, so reichte ihm der Oberjägermeister, der Condestabile von Castilien, eine neue. Bei der Jagd zu Ehren der Chevreuse verbrauchte er ein Dutzend. Die Helden des Tags sind sehr leicht skizzirt, aber man erkennt Philipp IV an den paar Punkten, die sein Gesicht vorstellen, sofort. Er hält rechts wegen der Nähe der Damen. Neben ihm Olivares als Caballerizo mayor. Unser Hofbüchsenspanner Mateos kommt hinter ihm. Wäre hier wirklich jene Jagd von 1638 dargestellt, so könnte der auf dem Schimmel hinter dem Minister nicht Ferdinand sein. Aber der baarhäuptige auf dem ruhigstehenden Pferde in der zweiten Gruppe links von S. M. dürfte Don Luis de Haro sein, der mit seinem Vater, dem Marques del Carpio anwesend war. Am andern Ende umringen fünf Reiter die von zwei Rüden am Ohr gepackte Sau. Die Pferde sind schmächtiger als die prachtvollen Thiere der grossen Reiterbilder, die zu kostbar waren, um hier geopfert zu werden.

Ausser den Jägern befinden sich in der Arena noch einige grosse dunkelblaue Kutschen mit breiten niedrigen Glasfenstern

vorn, und Oeffnungen an den Seiten; zwischen rothen Vorhängen erkennt man Damen, in der zweiten die Königin Isabella. Die Maulthiere sind natürlich ausgespannt und entfernt worden. Die Damen würden es gewiss sehr übel genommen haben, wenn man ihnen einen sichern Platz ausserhalb gegeben hätte. Die Sauen machten zuweilen unglaublich hohe Sprünge, deshalb bekamen die Damen selbst Gabeln, sie abzuwehren. Uebrigens hielten zwei Jäger mit Spiessen neben der Kutsche der Königin Wache.

In dem Museum des Instituto Asturiano zu Gijon ist die Zeichnung einer solchen Kutsche von Velazquez, die auch veröffentlicht ist.

Obwol das Gemälde bis jetzt bei Lebzeiten des Malers in den Inventaren nicht nachzuweisen ist, so kann man doch mit Sicherheit sagen, dass es in dieser Zeit, wahrscheinlich gegen Ende der dreissiger Jahre entstanden ist. Die Behauptung des Madrider Katalogs (S. 642), der es nach der zweiten italienischen Reise setzt, wird schon durch die Anwesenheit des Olivares hinfällig. Solche Festlichkeitsbilder will man unmittelbar nach der Veranlassung; man malt nicht nach zehn Jahren eine längst verflossene Jagd mit längst und gern vergessenen Personen.

Malerisch betrachtet ist das Publikum eigentlich wichtiger als die Komödianten. Die Rollen sind gewissermassen vertauscht: Majestät und Granden arbeiten sich ab im Staub, der Unterthan nebst dem Tross geniesst das Schauspiel, ja achtet es zuweilen nicht einmal der Mühe werth sich umzudrehen. Man macht sich's im Gras bequem, oder kehrt, Hofchronik besorgend, den illustren Gladiatoren den Rücken. Diese Gruppen verdienten in einem grossen Stich ans Licht gezogen zu werden. Man könnte daraus einen hübschen Atlas machen: *tipos de la corte, tipos castellanos del XVI.* Da seht den Bauer unter dem Baume rechts, der mit Elnbogen und Thorax dem geduldigen Rücken seines lieben Grauen aufliegt: ist es nicht Sancho Panza? Zwei Racker im Gras, einer den Wasserkrug an den Mund setzend, scheinen sie nicht eine Skizze Murillo's? Der Bettelmann im braunen Mantel, mit beiden Händen auf seinen Stock gestüzt, ist gewiss ein privilegirter Kapitalist, der die Herrn mit Würde auffordert, sich ihr Guthaben beim lieben Gott durch seine Vermittelung zu vermehren. Dann der Reiter, der seine Gerte an den harten Flanken seines eigensinnigen Maulthiers zerschlägt, während sein *escudero* von hinten schiebt. Zwei Cavaliere die sich correkte Complimente machen. Die Gruppe sachkundiger

Hundejungen neben dem Rüdemann (*montero de trahilla*), geschaart um den schönen, von einer jener Sauen aufgerissenen Saupacker. Man glaubt nicht, dass es soviele sind, wie sie da verstreut stehn, ohne eine Spur von Gruppirungsrecepten, oder Ausfüllfiguren; doch zählt man, selbst nach Abzug der nur angedeuteten Köpfe, über hundert Figuren, draussen etwa sechszig, fünfzig innerhalb der Tücher.

Unter allen ist durch Beleuchtung, Farbe und Isolirung betont die Gruppe der zwei (oder drei) Hofleute in grauem und scharlachnem Mantel mit dem Geistlichen, vielleicht dem Jagdkaplan. Sie stehn abgewandt von der Jagd, sie haben wichtigere Dinge zu besprechen, sie sind Meilen entfernt von den Leuten in ihrer Hörweite. Ueberhaupt kann der Kontrast dieser in allen Klassen sich verständig und würdig benehmenden Jagdgenossen mit heutigen Scenen des Publikums beim Turf in seiner hysterischen Aufgeregtheit nicht grösser gedacht werden.

Es ist unmöglich in so kleinem Raum soviel Inhalt zusammenzudrängen[1]). In diesem Streifen ist mehr von Costüm- und Charakterfiguren, Typen von Stand und Metier, Motiven malerischer Stellungen, als im ganzen *Oeuvre* gefeierter Genremaler, die als ihres Publikums sichere Regisseure stets dasselbe Puppenpersonal tanzen lassen. —

Ferdinand VII schenkte das Bild, nachdem Goya eine Kopie davon gemacht (Prado 1116), dem englischen Gesandten Sir Henry Wellesley (1810—13), dem späteren Lord Cowley. Dieser verkaufte es 1846 für 2200 £ an die Nationalgalerie. Es hatte sehr gelitten, wahrscheinlich bei dem Palastbrand, und musste nun gründlich restaurirt werden, d. h. an schadhaften Stellen übermalt, rentoilirt und gebügelt. Eine phantastische Schilderung, die der Maler Lance, der es sechs Wochen lang in der Cur gehabt, von seiner Neuschöpfung gab, veranlasste eine parlamentarische Untersuchung. „Sechs Wochen lang bearbeitete der englische Künstler die castilische Ruine, hier eine Wunde heilend, dort ein Loch zuflickend, Bäume, Gras, Himmel und Figuren hervorholend, Rossen zu Reitern und Reitern zu Rossen verhelfend, ja aus eigener Phantasie eine Mauleselgruppe vorn hervorzaubernd, auf einer Stelle von der Grösse eines Blattes Schellenpapier.“ Indess bei der Confrontirung des Bildes musste er gestehn, dass er in

[1]) E. Landseer sagte, er habe noch nie gesehn „so much large art on so small a scale“. Stirling Annals 1373.

dieser Schilderung stärkere Farben aufgetragen habe als auf der Leinwand, und dass von jenen armen Mauleseln echte Ohren, Hälse, Rücken als Unterlage seiner wundärztlichen Kunst geblieben waren. Ein Vergleich mit der von Stirling besorgten Durchzeichnung der angefochtenen Theile nach Goya's Kopie ergab volle Uebereinstimmung, ausgenommen in Kleinigkeiten, nur neben dem Reiterpaar vorn in der Mitte hatte er einem Fussgänger ein Ross unter die Beine geschoben. Der Anblick der Leinwand wird Jedermann überzeugen, dass von einer Uebermalung keine Rede sein kann. Die Farbe ist voll feiner und breiter Risse, durch Putzen sind viele Figuren zu Schatten geworden, der Baumschlag ist nachgedunkelt.

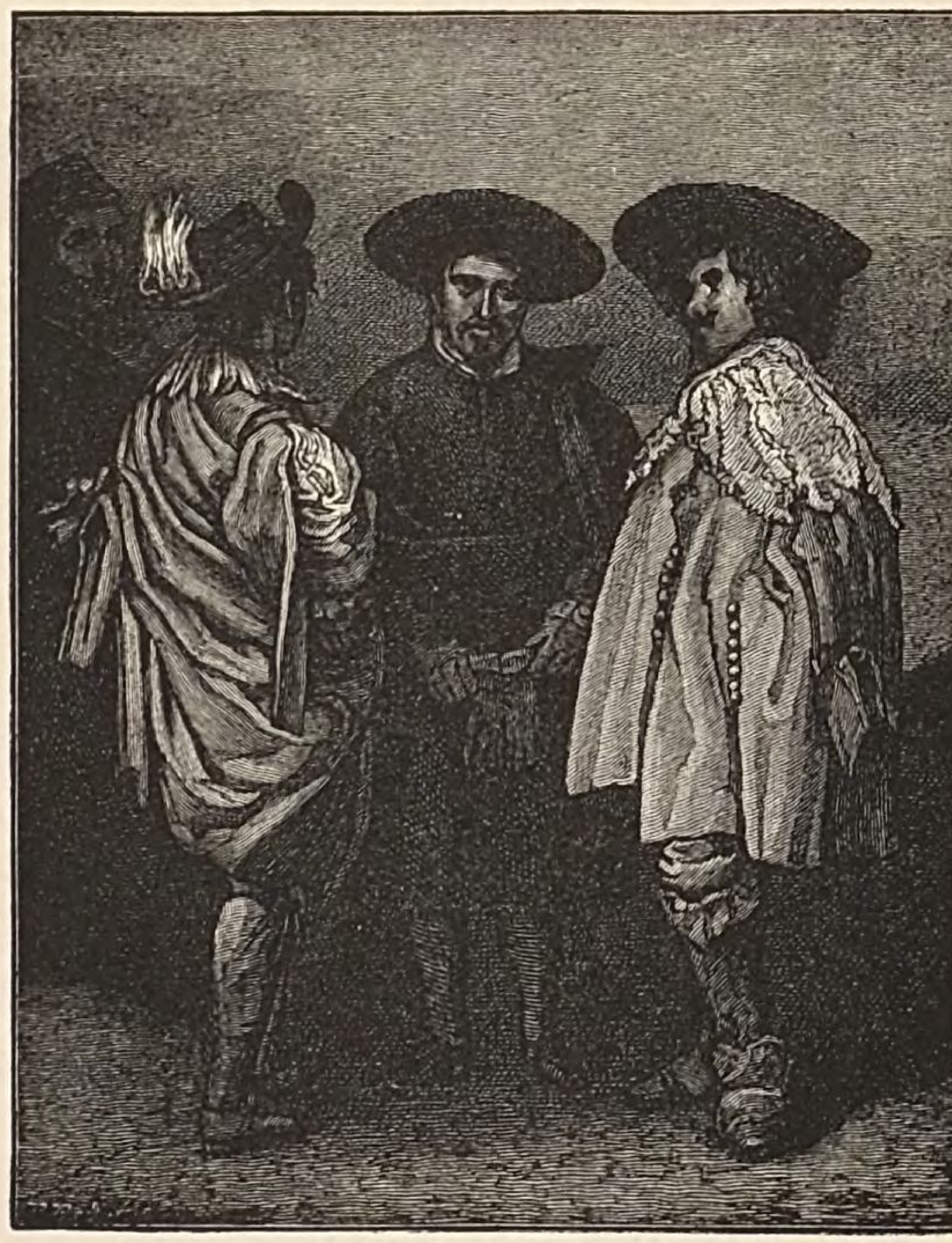
Eine Vorstellung von dem ursprünglichen Zustand giebt eine abgekürzte — Wiederholung oder ein erster Versuch? — in Hertford House (24 × 42). Sie stammt aus der Northwick-Galerie. Hier fehlen die Damenkutschen und die unbedeutendere grössere Hälfte der Zuschauerschaft; die andere Hälfte stimmt wörtlich überein. Alles ist frischer, farbiger, bestimmter.

Jene Hauptgruppe muss bekannte und angesehene Persönlichkeiten vorgestellt haben. Man hat daraus ein eigenes Bild gemacht. Lord Grantham, 1771—83 Gesandter in Madrid, brachte es mit, Gainsborough kopirte es, jetzt besitzt es Earl Cowper. Die Figuren sind ein Drittel länger und stehn ganz einsam, wie Verschwörer, unter einem gewölbten Raum, der sich nach einer bergigen Landschaft öffnet. Die Bäume zeigen die Schule, die Farbe aber ist schwer und trüb.

Zu den auf grossen Jagden gemalten Studien dürften auch zwei breit und skizzenhaft gemalte Schulbildchen gehören, die aus der Sammlung eben jenes Lord Cowley stammen und in die Sammlung des Herrn Wesendonk in Berlin kamen. Ein Jagdfrühstück in der Wildniss; einige Herrn im Gras vor einer Serviette mit Gabelfrühstück; einige greise *pordioseros* haben sich mit dem Witterungssinn der Fliege eingefunden und werden mit guten Brocken und sogar dem köstlichen Wein aus dem Becher der Herren glücklich gemacht. Andere, abgewandt sitzend, spähen und winken in die Ferne. Das zweite Stück stellt einen alten *montero de trahilla* dar, der am Boden sitzend zwei ungeduldige Jagdhunde an der Leine hält, die ein Zwerg in schwarzer Hoftracht zu beruhigen sucht. —

Der Platz wo die Saujagd stattfindet, wird gewöhnlich als der sogenannte *hoyo* (Grube) im Pardo bezeichnet. In den In-

ventaren des Schlosses von 1772 und 1789 werden zwei Jagdstücke des Velazquez aufgeführt, die Jagd der Wolfs- oder Fanggrube (*la caza llamada del oyo*); in der Torre de la parada sah man denselben Gegenstand von Cornelis de Vos gemalt (*la monteria de el fosso*) auf einer sieben Ellen langen Leinwand[1]). Aber jene Bilder waren viel grösser als das unsrige, und der Kunstausdruck bezeichnet eine von der königlichen Tücherjagd ganz verschiedene Jagd. Die *Monteria del hoyo* war nach Martinez (S. 175) keine ritterliche Jagd, sondern eine Art Volks- und Nothjagd. Sie bestand in einem Massenmord des Wilds, zu dem sich die armen Umwohner grosser Reviere zuweilen vereinigten, um sich und ihre Fluren vor der Ueberfluthung des Hoch- und Raubwildes zu retten. Zu dem Zweck wurde eine Grube von drei Klafter Tiefe und ebensoviel Durchmesser angelegt. Ein von Astgeflecht eingeschlossener Lauf, dreihundert Schritt lang, führte auf die Grube; er erweiterte sich bis mitten in das Revier und wurde zuletzt von lebendigen Wänden der Bauern abgelöst. In diese Bahn wurde das Wild gelockt, vorwärts gehetzt und



Gruppe aus der Saujagd.

1) Im dritten Zimmer im Erdgeschoss der Torre, 1703: Monteria de el Fosso de mano de Cornelio de Vos, 7 Ellen lang, taxirt 180 doblones. Im Jahre 1714 wird das Bild la caza del oyo genannt und nach dem Pardoschloss gebracht. Im neuen Schloss, 1772: Paso del quarto del Sr. Inf. D. Luis: von Velazquez: Una cazeria del Sr. Phelipe 4°. que llaman comunmente la del oyo (4 Ellen br., 2½ h.). Ebenda 1789, Pieza de Trucos: La caceria de Felipe IV. en el parque llamada del oyo, taxirt 30,000 Realen.

stürzte am Ende in die Tiefe. Es war kein edles, doch immerhin für den Jäger merkwürdiges Schauspiel, das verschiedene Gebahren der Thiere (Wölfe, Damwild, Sauen und Füchse) ihrem Charakter gemäss zu beobachten, wenn sie sich in dem engen Raum ohne Aussicht auf Entkommen eingeschlossen fanden. Der König hat an drei Orten, in Aranjuez, in Valvelada und Real de Mansanares geruht diese Jagd mitanzusehn; für ihn und die Königin waren Stühle gestellt, die Damen sassen auf Teppichen.

Die Hirschjagd

hat mehr als die vorige den Charakter eines Schauspiels, ja eines Fechterspiels; überhaupt ist sie als Bild bewegter, figuren- und farbenreicher. Auch die Landschaft ist ansprechender als jener tiefe, düstere Krater. Der Schauplatz ist der Saum eines Parks, von dem man weithin in die offene Ebene blickt. An dem herrlichen Hochwald erkennt man Aranjuez. Hier wurden im Mai die grossen Hirschjagden gehalten. Links schieben sich dichte Baummassen vor, durch deren dunkles Grün die Nachmittagssonne glänzt; weiterhin entsteigen dem Dickicht Cypressen, den wenig bewölkten Himmel durchschneidend; dazwischen eine Kapelle, ein Weiher, ein Pavillon; dann, rechts die Ebene, in der Mitte von einem Sonnenstreifen durchschnitten; die Ferne ist von flachen, abgeplatteten Hügeln begrenzt.

Auch diese Jagd weicht erheblich ab von den üblichen *Monterias de venados*, wie sie Argote de Molina schildert. Das ahnungslose Damwild wurde mit Vorsicht und List im Umkreis einer Meile eingeschlossen; der Tücherring allmählich verengert, bis man es in einer Stallung von dem Umfang eines Stierstalls (*toril*) beisammen hatte. Diese öffnete sich in einen ebenfalls von Tüchern eingeschlossenen Lauf (*carrera*) von 40 Schritt Breite und 400 Länge; durch ihn wurden die Thiere von den Windhunden vorwärts getrieben bis an eine mit Laub bekränzte Tribüne (*enramada*), in der die hohen Zuschauer Platz nahmen. Vor ihr wurden früherhin die Hatzhunde losgelassen, welche sie anfielen und zerrissen. Die Neuerung, die man hier dargestellt sieht und welche Martinez de Espinar (S. 133) beschreibt, besteht darin, dass die Fürsten und ihre Grossen nicht mehr Zuschauer sind, sondern Matadore. Den Genuss des Zusehens überlassen sie den Damen. Unmittelbar unter der Bühne haben sie sich aufge-

stellt und versuchen die ankommenden Thiere mit ihren Jagdmessern abzufangen.

Den Vordergrund durchschneiden also schräg der Länge nach die beiden weissen Tücherstreifen jenes eingeschlossenen Laufs, in welchen berittene Treiber die Hirsche gejagt haben. An ihrem Ende steht ein mit rothem Tuch ausgeschlagenes Schaugerüst (*tabladillo*), auf dem zwölf Damen, darunter drei in Klostertracht sitzen. Die Damen tragen ausgeschnittene Kleider, jedes von anderer Farbe. Die vorn in der Mitte auf rothem Kissen mit abgewandtem Antlitz, in gelbem Kleid und mit weissen Schleifen im Haar ist wahrscheinlich Isabella von Bourbon. Unter der Tribüne haben sich in den Schranken vier Cavaliere aufgestellt, der König, seine zwei Brüder und der Minister. Voran Seine Majestät, gefolgt von dem unvermeidlichen Olivares; die zwei vordern schwenken die Jagdmesser rückwärts, während die hinteren ihre Waffe wie zielend vorstrecken. Die höchste Anspannung schneidiger Geistesgegenwart wurde hier erfordert; „man dachte die heranstürmenden Thiere in der Mitte zu spalten,“ konnte aber froh sein einem die Sehnen der Läufe zu durchschneiden; oft setzten sie über die Cavaliere hinweg, selten gelang es einige zur Strecke zu bringen. Die Bahn läuft unter der Damentribüne her, unter und hinter der die etwa durchgekommenen Thiere ergriffen und getödtet werden. Drei haben einen Hirsch am Geweih gepackt; Hunde werden mit Stöcken abgehalten sich auf die am Boden hingestreckten erlegten Thiere zu stürzen. Man sieht, die Damen geniessen den frisch und warm aufsteigenden Blutgeruch.

Diese *carrera de gamos* war ein sehr selten befohlenes, aber um so höher gehaltenes und gesuchtes Hoffest.

Zu den Seiten der Bahn bewegt sich ein zahlreiches, aus Personen aller Stände, Edelleuten, Jägern, frohnenden Bauern, biedern Bürgern und Bauern der Nachbarschaft, Lakaien und Marketendern bestehendes Publicum. Vorn etwa achzig Personen. Jene berittenen Treiber machen ausserhalb längs der Bahn Halt und betrachten sich, Hut in der Hand, das Schauspiel. Einer ist abgeworfen worden, das Pferd geht durch.

Die vornehmste Person im Vordergrund ist ein junger wolgewachsener Herr, mit rothweissem Federbusch, in etwas verkürztem Profil, breitem gesticktem Kragen, gelben Stulpstiefeln; vielleicht ein fürstlicher Gast. Vor ihm steht ein schwarzer Krauskopf mit runden starken Zügen, baarhaupt; in der Nähe eine rothe

Karosse mit schwarzem Deckel, ein Schimmel und ein Falber, dessen Reiter man für unsern Martinez de Espinar gehalten hat. Zwischen die Vornehmen drängt sich, unbelästigt durch kleinliche Polizei, das Volk (keine zwei Plätze!) und betrachtet sich Seine Majestät wie einen *diestro*. Gute Väter, die ihr Söhnchen rittlings auf die Schultern gesetzt haben. Am besten sieht ihn ein Wicht, der ein Loch in der Leinwand entdeckt hat und mit gebeugten Knien durchblinzelt. Ein plumpknochiger Negerzwerg mit breitem Hut, Säbelbeinen, führt einen mächtigen Rüden mit schwarz und weissgestreiftem Kopfe an der Leine. Ausser den unentbehrlichen Bettelbuben links in der vordersten dunklen Ecke der Aguador in rothem Rock und ein Markedenter mit Schinken. Auch hier drehen die Hauptgruppen der Vornehmen der Jagd den Rücken zu. Gaffen, Staunen, loyale Aufregung ist unter ihrem Stand, das überlassen sie den Leuten „ohne Geburt." —

Ein Urtheil über dieses Gemälde ist nicht leicht, aus äusseren und inneren Gründen. Ohne Zweifel kommt es aus dem *Obrador* des Velazquez, aber seine Hand ist weniger ins Auge springend als in der Saujagd. Die Figuren schienen mir eingehender behandelt, die braunen Schatten etwas mehr durchgewachsen, obwol der Gesammteindruck frischer und heiterer ist. Gewiss kann ein Werk von so schwieriger und meisterhafter Anordnung von Niemand als dem Meister construirt sein. Aber es erscheint erst in einem sehr späten Inventar (des Palasts von 1772) unter seinem Namen. Dagegen führt ein ebenso beschriebenes Jagdstück in der Torre de la parada (1714) den Namen Seniers [Snayers] und ein drittes im alten Schloss (1686) den des Schülers Juan B^{a}. del Mazo[1]). Joseph Bonaparte nahm es mit und verkaufte es M^{r}. Ba-

1) 1686. Tres pinturas yguales de á 3 varas de ancho y 2 de alto marcos negros = La una de una Montería de Benados en el sitio de Aranjuez de mano de *J. B. del Mazo*. 150 doblones. Das zweite ist die Wolfsjagd; das dritte das S. 377 beschriebene Jagdabenteuer. Alcazar, Alcobe de la torre que cae al parque.

1714. Un lienzo grande pintada una caza de gamos con telas que el Rey y sus hermanos matauan los gamos a cuchilladas y la Reyna estaua sentada con sus Damas en un tablado de mano de *Seniers*. 200 doblones. Torre de la parada, pieza Ia.

1772. Un quadro de una Cazeriá del S^{or}. Ph^{e}. 4^{0}. con unas vahías de lienzo entre las quales un tabladillo, y en él la Reyna con sus Damas; y en termino prāl corren algunos coches, y figuras, de 3 varas de largo y 2$^{1}/_{4}$ de cayda Original de *Velazquez*. Palacio real, Antecámara de la Princesa. Die Nummer 381 dieses Inventars steht noch auf dem Gemälde in Bath House. 72'' × 96''.

ring; es befindet sich noch heute in Bath House, im Besitz Lord Ashburtons.

In dem Inventar des Alcazar von 1686 wird dem Velazquez auch ein grosses Treibjagen auf Wölfe zugeschrieben, das ebenso hoch wie die Hirschjagd taxirt wurde[1]).

Die drei Jäger.

In der Torre de la parada, in demselben siebenten Saal, wo die Reihe der grossen Jagdstücke hing, sah man auch drei Figuren des Königs, seines Bruders D. Ferdinand und seines Söhnchens Balthasar, im Jagdanzug, mit Hunden, auf dem Anstand. Sie wanderten nach der Verwüstung des Schlösschens nach Madrid, standen im Bourbonenpalast im *cuarto* des Infanten Javier und sind jetzt im Prado[2]). Aber auch das Palastinventar von 1686 führt, gleichzeitig also, zwei Jägerbildnisse der ersteren auf, in dem Zimmer des Thurms nach dem Park zu, das ebenfalls ganz für Jagdstücke bestimmt war. Beide, vielleicht alle drei müssen also in Wiederholungen existirt haben. In der That fehlt es auch heute nicht an solchen.

Obwol die drei Bildnisse genau die gleiche Höhe haben, in Anordnung, Tracht, Landschaft sehr übereinstimmen, und in den Abwechslungen, z. B. dem Fassen der Schusswaffe, den Hunderacen, dem Baum des Vordergrunds aufeinander berechnet scheinen, so können sie doch nicht gleichzeitig entstanden sein. Der Prinz ist nach der Altersangabe (*Anno aetatis suae VI.*) gegen 1635 aufgenommen, um dasselbe Jahr der etwa dreissigjährige Vater, zu einer Zeit wo Ferdinand längst (1632) Spanien verlassen hatte. Nach dem sehr jugendlichen Gesicht dürfte ihn Velazquez sogar vor seiner italienischen Reise gemalt haben. Dieser leidenschaftliche Jäger und neunzehnjährige Erzbischof Primas hatte wohl zuerst ein *retrato de cazeria* von sich sehen wollen. Als er

[1]) 1686. Otra de otra monteria de *Louos* de mano de Diego Velazquez. 150 Doblones. Alcoba de la Torre que cae al Parque.

1701. Una battida de Lobos con redes, $3^1/_2$ Ellen breit, von Arniens (?Snayers). 130 Doblones. Torre de la parada. Pieza I[a].

1714. Un lienzo grande en que esta pintada una Batida de Lobos con redes como se hacian antiguamente. Ebenda.

[2]) Nr. 1074—76. Philipp 1,91 × 1,26. Ferdinand 1,91 × 1,07. Balthasar 1,91 × 1,03.

schon Jahre lang in der Ferne weilte, und das Conterfei des ihm treu ergebenen Bruders dem König soviel theurer geworden war, kam dieser auf den Gedanken, sich selbst zur Erinnerung an glückliche Tage in den Jagdgründen des Pardo und in der Zarzuela als Gegenstück malen zu lassen. In den Annalen der königlichen Porträtmalerei war diess Kostüm, soviel mir bekannt, neu. Der sechsjährige Prinz verdiente sich damals die ersten Sporen in den *montes*, er schloss sich als dritter an.

Der Infant Ferdinand kommt nur an dieser Stelle im Werk des Malers vor. Alle seine zahlreichen, in vielen Galerien auch ausser Spanien verbreiteten Bildnisse sind von Niederländern[1]) und aus den letzten Lebensjahren, die er in Flandern verbrachte (1636—41). Er hatte das Glück Rubens, van Dyck, Gaspar de Crayer und die ersten Stecher der Rubens'schen Schule zu seiner Verfügung zu finden. Das bestechendste ist das Reiterbild im Prado von Rubens selbst, das feinste, vornehmste und letzte das von van Dyck (Nr. 1321).

Ferdinand, der zweite Sohn Philipp III und der Margaretha von Oestreich, wurde am 16. Mai 1609 im Escorial geboren. Als neunjähriger Knabe erhielt er das Erzbisthum Toledo, dessen beträchtliche Renten man der Krone zuwenden wollte, und zwei Jahre später (1620) den rothen Hut, den ihm der Cardinal Zapata im Palast zu Madrid überreichte. Er gehört zu der Zahl der acht, die vor dem vierzehnten Jahr Cardinäle wurden, die übrigen ausser einem gehören der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an. Aber noch weniger als bei seinem Vorgänger und Oheim, dem Erzherzog Albrecht, der als neunzehnjähriger den Purpur empfangen, und bei der Vermählung mit Isabella (1598) resignirt hatte, waren seine Neigungen geistlich. Doch liess er sich auch wol später als Cardinal malen; denn er hat nach dem Uebergang in die politisch-militärische Laufbahn doch den *capello* behalten.

Gleich nach dem Tode Albrechts (1621), im Anfang der Regierung Philipp IV, dachte man daran, einen der jüngern Brüder, zuerst Carlos, nach Flandern zu schicken, um dort nach Landesart erzogen zu werden und dereinst der Statthalterin nachzufolgen. Schon am 7. September 1623 wurde in einer geheimen königlichen Verfügung Ferdinand designirt. Im Dezember 1626

[1]) Im Wintersaal des Kapitels zu Toledo ist ein schwaches Bildniss des jungen Erzbischofs von Francisco Aguirre.

schreibt der farnesische Orator, er werde den Cardinalshut aufgeben und nach Flandern gehn, und Rubens meldet am 1. Juli 1627 Dupuy als grosse Neuigkeit, Ferdinand komme, um sich bei seiner Tante in die Geschäfte einzuleben. Er machte kein Hehl aus Neigung und Abneigung. Als er mit dem Bruder im Jahre 1629 zum erstenmal in den Staatsrath eingeführt wurde, sagte er nichts als die Worte: „Ew. Majestät nehme mir diess Cardinalskleid, denn ich will in den Krieg“ [1]. Am Hof tadelte man, dass die beiden rüstigen Prinzen eingesperrt, unter Weibern aufwüchsen. Olivares war die Ursache der jahrelangen Verzögerung seiner Sendung. Er fürchtete den Einfluss des fernen, selbständig und selbstbewusst auftretenden Prinzen, der ihn hasste, noch mehr als seine Gegenwart. Endlich hatte Isabella, die ihr Ende (sie starb 1633) nahe fühlte, geschrieben, wenn man ihn nicht schicke, werde Flandern verloren gehn. Am 12. April 1632 reiste er von Madrid, in Begleitung seiner Brüder, nach Barcelona, um sich ein Jahr in der Verwaltung Kataloniens einigermassen vorzubereiten; darauf verliess er Spanien für immer.

Er war der wolgebildetste und begabteste der drei Brüder, ohne eine Spur von der Indolenz, mit der die Familie seit Philipp III behaftet schien. Man war erstaunt über seine Rastlosigkeit in Geschäften und im Felde. Er theilte mit dem König die Leidenschaft für die Jagd, den Hang zur Galanterie und die Liebe zur Malerei, wie er denn selbst zeichnete. Im November 1639 erlegte er in den Brüsseler Forsten einen Eber, der acht Hunde getödtet, vier verwundet, zwei Pferde zerrissen hatte, „der, wenn ich ihn fehlte, mich und Herrera über den Haufen geworfen hätte, denn er stürzte auf uns los wie ein Stier“. So hatte er nicht unterlassen, bei seinem Aufenthalt in Mailand den durch ihre Zahl, Grösse und Wildheit berühmten Schweinen von Aulegio einen Besuch abzustatten. Die ihm nahe getreten, nannten ihn „den freundlichsten und manierlichsten Prinzen den der Himmel uns seit Jahrhunderten geschenkt hat“ [2].

In unserm Bild gehört jedoch kaum mehr als der Kopf der Aufnahme von 1628 an. Ein bartloser schlanker Jüngling; das bleiche Gesicht erhält durch schmale Schatten, welche beson-

[1] V. Mtà. mi levi questo habito di Cardenale, che io anderò alla guerra. Flavio Atti, 18. Jan., im farnes. Archiv zu Neapel.

[2] Prencipe il più affabile, e cortese, che ne habbia dato il cielo da molti secoli in quà. Römisches Tagebuch von Ameyden, 30. Nov. 1641. (Kön. Bibliothek zu Berlin.)

ders die starkgebogene Nase accentuiren, Relief, die Mütze wirft einen durch Wiederschein erhellten Schlagschatten über die Stirn. Die Haare, später in goldblonden Wellen auf die Schulter fallend, sind kurz geschoren; etwas von Fiebermattheit liegt über den glänzenden grossen Augen und den Zügen, die geistreicher sind als beim Bruder. Obwol er physisch zarter erscheint als dieser, so merkt man doch, dass mehr vom Stoff des Herrschers in ihm steckt, nach Intelligenz und Wille.



Der Infant Ferdinand.

Alles übrige trägt die Signatur einer späteren Zeit. Man bemerkt die Umrisse des übermalten breiten, fallenden Spitzenkragens (*valona*), an dessen Stelle die *golilla* gesetzt ist. Die Landschaft, in hell-kühlem, blaugrauem Ton, ist sehr frei und breit hingeworfen, aber der Eindruck ist so erreicht, dass man die Luft jener Berge zu athmen glaubt. Der fette Farbenauftrag mit reichlicher Beimischung von weiss wurde wahrscheinlich gewählt, um alte Bestandtheile gehörig zu decken.

Es scheint die Frage aufgeworfen werden zu können, ob nicht auch die zwei andern Bildnisse ihren jetzigen Zustand noch später als 1635 erhalten haben. In dem königlichen fehlt es nicht an Spuren der Uebermalung und *pentimenti*. Das linke Bein war weiter vorgesetzt; die Flinte länger; die Pumphosen weiter aufgebauscht. Unter der in die Seite gestemmten linken Hand ist ein grosser Jagdbeutel (?) zugedeckt worden. Das Bildniss des Prinzen endlich ist im Vergleich mit dem im Alter wenig verschiedenen Reiterbild erheblich flotter und pastoser gemalt,

wie ein rascher Umguss, mehr aus freier Phantasie, als nach der Natur gemacht.

Beide Bilder scheinen in Figur und Umgebung dem umgemalten Porträt Ferdinands angepasst. Alle stehn unter einer Eiche (die auf dem letzteren am dünnsten ist), die Hunde befinden sich noch in Ruhe, ohne Witterung, in Erwartung des Schusses. Sie sitzen neben dem Jäger, bei Ferdinand ein mächtiger zimmtfarbiger Spürhund, von dem Bau der riesigen Windhunde, des Schreckens der Wanderer in der Nähe andalusischer Gehöfte; bei dem König eine mächtige Dogge (*mastiff*), bei dem Prinzen ein Zwergwindhund (*galguillo*) und ein schöner zum Schlaf hingestreckter Hühnerhund. Schwerlich dürfte sich unter Malern ein gründlicherer Kenner und Beobachter des Jagdhundes finden. Auch die Tracht ist bis auf Kleinigkeiten dieselbe. Jagdmütze, über das eine Ohr zurückgeschoben oder aufgekrempt; Wams von dunkler geblümter Seide, darüber Lederkoller oder Mäntelchen mit falschen Aermeln, lange Lederhandschuhe, weite Kniehosen, Feldstiefel. Der Prinz stützt trutzig die kleine Büchse auf den Rasen, der König hält das schwere lange Gewehr (*escopeta*) im herabhängenden Arm, die Linke gelassen in der Seite; der Infant hat sie gefällt, im Begriff anzulegen.

Der Wildstand liegt inmitten der Berge, vielleicht in der Umgegend des Escorial; in der Ferne die Sierra. Der Standort ist an einem Abhang, der in mehreren Profilen nach dem Grund zu skizzirt ist. Zuerst folgt eine leere abschüssige Fläche von hellem Sand oder verdorrtem Rasen, dahinter dunkles Gebüsch. Am freisten ist der Blick bei D. Balthasar. Da sieht man im Mittelgrund einen mit spärlichem Eichenunterholz bewachsenen Berg mit Burg; zuletzt noch ein Stück Ebene mit Städtchen dicht am Fuss der Kette. Ueberall Einklang zwischen Figur und Umgebung, in der Austheilung der Formen, Werthe und hohen Lichter. Die in den Wolken aufblitzenden, durch die Zweige dringenden Sonnenblicke stehn in fein berechneten Beziehungen zu den hohen Lichtern im Antlitz, den weissen Flecken und Glanzstellen an dem treuen Begleiter zu Füssen des Waidmanns.

Die Wiederholung des königlichen Jägers im Louvre[1]) ist interessant, weil sie in ihrem fast monochromen Charakter den

[1]) Nr. 552. Jetzt dem Mazo zugeschrieben, von dessen Art es aber nichts hat. Es wurde 1862 von O. Mündler für 23000 francs erworben. Das Stück der Suermondtgalerie Nr. 413b ist eine schlechte Kopie. Von Ferdinand war eine gute

Zustand der braunen Untermalung veranschaulicht; in der Landschaft ist ein schwacher Ansatz zu Lokaltinten erkennbar. Der König hat die Mütze abgenommen. Das Gesicht ist fertig gemacht, aber in einem weichen, eintönig gelblichen Incarnat, ganz abweichend von dem plastischen und sehr frischen, gesund gerötheten Kopf des Pradobilds. Das Fehlen dieses lebenathmenden Hauttons ist ein Erkennungszeichen des Schulbildes oder der Kopie, mehr noch als der Strich.

Von zweien der Jägermeister, welche bei der Organisation der beschriebenen *Grandes monterias* wol die Hauptarbeit gethan haben, und deren Bücher uns bei deren Erklärung so nützlich waren, Mateos und Martinez, den Ersten ihres Fachs in spanischen Landen[1]), sind Bildnisse auf uns gekommen, als Schmuck eben dieser Jagdwerke. Das ältere, von Pedro Perete fein gestochen, steht als Rundbildchen von 41 Millimeter Durchmesser auf dem Titel des „Ursprungs und der Würde der Jagd", 1634. (Cean in dem Artikel über diesen Stecher nennt den Kopf unbegreiflicher Weise Olivares.) Das andere befindet sich als Vollbild gegenüber dem Vorwort der *Arte de Ballesteria*, 1644, gestochen von Juan de Noort (0,17 $\times$ 0,13). Die Umschrift lautet: *Alonso Martinez de Espinar, que da el arcabuz a Su Magestad, y Aiuda de camara del Principe Nuestro Señor, de su edad de 50. Años*[2]). Von demselben Stecher ist das Bildniss des Prinzen vor der Dedication, wahrscheinlich nach Velazquez.

Beide sind überaus ernste Männer von stark soldatischem Aussehn. *Juan Mateos* ist ein ältlicher Herr, die dünnen Haare in die schon freie Stirn gestrichen, korpulentes, gefurchtes Gesicht, mit etwas schweren Augenlidern, daher wie erstorbenem Blick, *bigote* und spitzem Knebelbart, kurzem Hals. *Alonso Martinez* ist ein eckiger, harter, hagerer Kopf (*gens dura Ibera*) mit kurzer und enger, stark zurückliegender Stirn, abgeplattetem Schädeldach, hervortretendem Jochbein, starkgeschwungenen

Wiederholung in der Sammlung des Colonel Hugh Baillie, photographirt von Colnaghi. Die Figur aus der Galerie Salamanca, von Herzog Fernan Nuñez angekauft, ist viel kleiner, und nicht vom Meister.

[1]) Der Cardinalinfant Ferdinand schreibt den 7. Juni 1637 aus Brüssel: No se hizo poca caza, saliendo tan tarde al campo, y faltando dos personas tan importantes como Juan Mateo y Alonso.

[2]) Eine verkleinerte, noch härtere Copie, befindet sich in der von der Nationalbibliothek zu Madrid erworbenen Sammlung Carderera's, wahrscheinlich aus einer spätern Auflage der Arte.

Brauen, tiefliegenden Augen und gespanntem Seitenblick, breiter gebogner Nase. Ein Mann, gehärtet in den Strapazen kastilischer Reviere.

Diesen Kopf hat Carderera wiederzuerkennen geglaubt in dem Bildniss des Museums Nr. 1105 (0,74 × 0,44). Eine gewisse allgemeine Aehnlichkeit ist da, aber nicht mehr. Das Oval des Oelbildes, oben schmal, breitet sich in der untern Hälfte birnförmig aus, der Kopf des van Noort'schen Kupfers weicht ebenda zurück und erhält durch die vorstossenden Backenknochen die mongolische Rhombenform. Ist die Identität zweifelhaft, so ist die Urheberschaft des Velazquez in diesem ganz in braunem Ton, übrigens mit fester Hand gemalten Brustbilde sehr unwahrscheinlich; man sieht keines seiner besondern Merkmale.

Ein anderes Gemälde, in welchem man eine wenn auch nicht ganz überzeugende Aehnlichkeit mit dem Medaillonstich des Mateos finden könnte, ist dagegen ein unzweifelhaftes Original des Meisters. Ich meine den Unbekannten in schwarzem Anzug der Dresdener Galerie Nr. 697, von den drei dort unter dem Namen des Velazquez aufgeführten modenesischen Bildnissen das einzige allerseits als echt anerkannte[1]. (1,8 × 0,89½.)

Betrachten wir zunächst diess Bildniss allerersten Rangs.

Der kräftige Mann von strengem Ausdruck und strammer Haltung ist eine Figur, die man nicht leicht vergisst. Dünne, kurzgeschorene, schwach gekräuselte Haare; buschige fast drohend gerunzelte Brauen das Auge überschattend, die Stirnhaut herabgedrängt und eine tiefe Horizontalfalte bildend, welche Stirn und Nase auseinanderschneidet. Diese Furchen scheinen die Spuren dreissigjähriger Gewohnheit des Befehlens. Der Seitenblick der dunklen glanzlosen Augen etwas von oben herab, als ob er geringschätzig Jemandes Maass nähme. Unter der aufgestülpten Nase der graue Schnurbart. Ein grämlicher Zug um den Mund, an dem die breite, plattgedrückte Unterlippe auffällt, endlich der gallige Teint (auch die Lippen sind fahl), vervollständigen den Eindruck eines Mannes, der eine Geissel für seine

[1]) Das Bildnis kam nach Dresden 1746 mit der Modenesischen Sammlung als Rubens und hiess später Tizian. Es stammte aus dem Nachlass des Prinzen Cesare Ignazio von Este, 1713 (Campori Raccolta di cataloghi, Modena 1870. S. 310), wo es richtig als Monsù Valasco bezeichnet war (Inventar vom 16. Juni 1685). Vielleicht war es eins der zwei Bildnisse, die früher in einem Verzeichniss verkäuflicher Bilder des Cesare Cavazza, Guardaroba della Casa Estense vorkommen (a. a. O. 436. Due ritratti del Valaschi. dob. 60). Meisterhaft gestochen von Ernst Mohn.

Umgebung, vielleicht für sich selbst war, und nur mit Widerwillen sich bequemte, dem Maler eine Sitzung zu gestatten. Hohe Brust, mächtige gesenkte Arme, wie man sie an Bildnissen von A. Mor und Pourbus findet. Beide Hände ziehen den auf der linken Schulter hängenden Mantel um die Hüften an, wie ein Wink zum Aufbruch. Diese Hände sind aber ganz leer gelassen; die linke ruht am Degengefäss, der weisse Fleck ist der Glanz des Degenknopfs, der von der Hand verdeckt wird. Im Gürtel steckt ein Dolch.



Juan Mateos (?)

Der Kopf ist gemalt mit wenigen Farben und markigem Pinsel, auf weissem Grund, der an der *golilla*, am Knebelbart und rechten Aermel durchsieht. Das warme tiefe Braun des Auges ist auch verwandt für die schmalen Schatten der Augenecken, der Nase, des faltigen Halses, und in einigen derben breiten Strichen zur Markirung der verkürzten Hälfte des Gesichts; endlich ist dem linken Theil des Hintergrunds damit Tiefe gegeben, und hier ist einmal die Farbe zersprungen. Mit einfachen Mitteln (auch das prachtvolle Ohr trägt dazu bei) ist dem aus dem Dunkel hervortretenden gelben, faltigen Kopf eine Plastik gegeben, wie sie Velazquez nie übertroffen hat.

Niemand der diesen Dresdener Velazquez im Kopf hat, wird den Titel jenes Jagdbuchs des Juan Mateos aufschlagen, ohne an ihn zu denken. Der Bau, die Züge, der grämliche Blick, die Tracht stimmen; nur ist er in dem Medaillon gealterter, matter, und zwischen den Augen fehlen die grimmigen Runzeln. Wenn man die öftere Willkür der Stecher in Rechnung zieht, so würde diess nicht gegen die Vermuthung entscheiden. Natürlich müsste man das Gemälde mehrere Jahre vor 1634 setzen[1]).

[1]) Einem königlichen *ballestero* Mateos wurde der Schuss zugeschrieben, der den Grafen Villamediana am 21. August 1622 in seiner Kutsche tödtlich traf. Cotarelo

Die Gemälde für die Torre de la Parada.

Der Schluss dieses langen Jagdartikels führt noch einmal auf dessen Anfang und das Jagdhaus Philipp IV, den „Haltethurm“ zurück. Seine Herrlichkeit war von noch kürzerer Dauer als die Buen Retiro's. Das Haus wurde schon im Erbfolgekrieg (1710) verwüstet und geplündert, einige Gemälde gingen damals zu Grunde, die erhaltenen wurden meist nach Buen Retiro versetzt. Jetzt dient es den Parkwächtern als Wohnung. Sein Name würde vergessen sein, wenn es nicht in die Biographie des Rubens eingeschrieben wäre, und auf Anlass der zahlreichen Gemälde, die das Inventar des Pradomuseums vermehrt haben, oft erwähnt würde.

Philipp IV Gemäldeliebhaberei war nie so unersättlich gewesen, wie im zweiten Lustrum der dreissiger Jahre. „Der König, schreibt Sir Arthur Hopton am 26. Juli 1638, hat in diesen zwölf Monaten eine unglaubliche Zahl alter und trefflicher neuer Gemälde erhalten, besonders die Bacchanale Tizian's“ [1]). Diess von ihm selbst erdachte Haus sollte nicht wie Buen Retiro bei seinen alten Schlössern betteln gehn. Die Jagdbilder und einige grosse, später zu nennende Figuren seines Kammermalers Velazquez waren aber nur ein sehr kleiner Theil des entworfenen Programms. Die Reise des Infanten Ferdinand, die Nachricht, dass er demnächst in Antwerpen eintreffen werde, brachte ihn oder Velazquez selbst auf den Gedanken, die Ausführung ganz niederländischen Händen anzuvertrauen, was soviel hiess als Rubens. Die Erinnerung an dessen Besuch vor acht Jahren, an seine erstaunliche Arbeitskraft wurde aufgefrischt durch eine Sendung fünfundzwanzig niederländischer Bilder von dort an die Königin. Darunter war von ihm selbst eine Dianenjagd, andere Stücke hatte er mit Snyders zusammen gearbeitet. Für ein Landhaus, wo man Hof und Geschäfte vergessen will, passte nur die „poetische Malerei“, d. h. die Welt der Fabel und Ovids; der Hauptschmuck der Wände von zwölf Sälen, acht im obern, vier im Erdgeschoss,

y Moni, El Conde de Villamediana. Madrid 1886. 142, nennt ihn freilich Alonso Mateos, und der piemontesische Orator Germonio (30. August d. J.) un giovine nerbuto, e di polso gagliardo.

1) Sainsbury, Rubens 353.

sollten Mythologien sein. Dazwischen über Fenstern und Thüren Thierbilder von Paul de Vos.

Der König hatte wie immer Eile. Er liess eine beschreibende Liste (*memorias*) der Sujets aufstellen, so dass der Maler kaum seine Vorräthe verwerthen konnte; und dieser Zusammenstellung lag ein gewisser Plan zu Grunde. Wegen Abweichungen im Einzelnen musste angefragt werden. Die Sachen sollten rasch fertig gestellt werden, wie Decorationen zu einem Einzug. Rubens war das im Stande, obwol sein Arm damals schon durch die Gicht angegriffen war: er hat nicht viel länger als ein Jahr zu vierzig Bildern gebraucht. Am 20. November 1636 schreibt Ferdinand aus Douai, er sei schon damit beauftragt, und einige Stücke habe er selbst in Angriff genommen; „er und alle übrigen arbeiten ohne eine Stunde Zeit zu verlieren"; er selbst treibe an; am 7. December 1637 sind sie abgegangen.

In einem Zug hatte er die Skizzen zu allen gemacht, sie sind noch grösstentheils in Madrid, einige auch in der Galerie. Dann wurden diese Skizzen unter etwa zehn junge Antwerpener Maler, seine Schüler, jedoch bereits seit kurzem Meister, vertheilt. Rubens hat ihnen die Ausführung ganz überlassen; deshalb hat er weit die meisten auch nicht, wie er sonst pflegte, unter seinem, sondern unter ihrem Namen ausgehn lassen, eine mitgeschickte Liste nannte sie alle. Vielleicht diente ihnen das als Sporn. Einige gehören zu seinen bekanntesten Schülern: Jordaens, van Tulden, Quellinus (von ihm nennen die Inventare nicht weniger als zehn), Cornelis de Vos. Ausserdem Jan Cossiers, Thomas Willeboirts Bossaert, Jan van Eyck, Jan van Bockhorst, genannt Langejan („Borkens"), Jakob Peter Gouwi (auch Joui geschrieben), Simon Peter Tilmans („Pedro Simon")[1]).

Seine eigene Firma bestimmte er für sechs[2]). Sie unterscheiden sich erheblich von den übrigen, deren einige wie den Orpheus des van Tulden, Hippomenes und Atalante von Gouwi man gleichwol früher Rubens zugeschrieben hat. Dieser Unterschied aber liegt nur in der Arbeit, nicht in der Erfindung, deren

[1]) Gouwi ist zuerst nachgewiesen in: Van den Branden, Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883. 922. Ueber Jan van Eyck s. Max Rooses, Antw. Schilderschool. Ebenda 1879. 514. Tilmans erwähnt Houbracken, De groote Schouburgh II. 88.

[2]) Es sind der Kampf der Lapithen und Centauren (1579); das Gastmahl des Tereus (1581); der Raub der Proserpina (1580); Jupiter und Juno (verloren); Orpheus und Eurydice (1588); Mercur und Argos (1594).

Rubens'schen Ursprung man übrigens mit Zuversicht behaupten konnte, auch ohne von dem Vorhandensein jener Originalskizzen in den Palästen der Herzöge von Osuna und Pastrana, sowie einer bestätigenden Angabe des Infanten[1]) etwas zu wissen. Es wurde also ein bestimmter Unterschied gemacht zwischen solchen Gemälden, die er von den Schülern malen liess, und nachdem er sie übergangen, als die seinigen weggab, und solchen, die obwol von ihm skizzirt, unter den Namen der Gehülfen ausliefen. Aber auch von der Art, an der man sonst diese Schüler erkennt, ist in ihnen wenig zu sehn; schwerlich würde Jemand ohne die Namen der Inventare ihre Hand herausgefunden haben. Sie dienten ihm pünktlich wie Schulpferde: sie waren nur sein eigener, vervielfältigter Arm.

Nachgeschickt wurde im Februar 1639 ein Gemälde, an das nur er selbst Hand anlegen konnte: das Urtheil des Paris. Hier hatte er mit der ganzen Vorurtheilslosigkeit des Hofmanns, durch die Reize seiner jungen Frau Helene als Venus die spanischen Gönner entzücken wollen, und mit vollem Erfolg. Denn Ferdinand, obwol er die Göttinnen „gar zu nackt“ findet, meint, nach dem Ausspruch aller Maler sei es das beste was er je gemalt, und seine Frau „vom besten was es jetzt hier giebt“ (*de lo mejor que hoy hay aquí*).

Diese vierzig Stücke gefielen so, dass sofort ein neuer Auftrag geschickt wurde, achtzehn kleine und vier grosse, letztere von umfassender Erfindung. Bei ihrer Ausführung hat Rubens der Tod überrascht; man könnte sagen: er ist mit dem Pinsel in der Hand für den König von Spanien gestorben.

Um diese merkwürdige Leistung, den letzten grossen Cyklus den Rubens gemalt hat, zu beurtheilen, darf man nicht vergessen, dass die Bilder als zusammenhängende Folge und ohne fremdartige Nachbarschaft gesehen werden sollten. Nicht von einem kritischen und durch aufgedrungene unpassende Massstäbe verwirrten Galeriepublikum, sondern in einem Jagdhaus von einer Jagdgesellschaft, in den Pausen zwischen wilden Ritten, Büchsengeknall und Halali. Ferner waren die für uns so langweiligen ovidischen Verwandlungen dazumal in Madrid ebenso populär

[1]) Vgl. Rubens und der Cardinalinfant Ferdinand in v. Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst 1880. Diceme las tiene ya repartidas á los mejores pintores, pero que él las quiere dibujar todas. Brief Ferdinands aus Brüssel vom 6. Dez. 1636. S. den *Anhang*.

wie in dem klassisch gelehrten Niederland. Kaum gab es ein grosses Fest, wo nicht der Olymp, der Parnass, der Dianenhain sich im Theater von Buen Retiro niederliessen. Diese wilden Jagden der Cynthia und Atalante, diese Nymphen und Satyrn, diese Kämpfe der Lapithen und Centauren, es waren die Legenden der Götter, denen dort im rauschenden Leben der Jagden, Turniere und Liebesabenteuer geopfert wurde. Diese Stücke waren aber auch wie wenige geeignet, die unerschöpfliche Phantasie des Meisters zu entfesseln. Sie gaben ihm neue und dramatische Vorwürfe, in welchen er auf dem schwindelnden Gipfelpunkt der Bewegung, der Leidenschaft und zuweilen des Grässlichen steht. Wol nur ein an Stiergefechte gewöhntes Publikum konnte Darstellungen wünschen und geniessen, wie jenes „Gastmahl des Tereus", vielleicht die grausigste Scene die Rubens ersonnen hat. —

Da die Rede so oft auf „Rubens in Spanien" gekommen ist, so wird die Notiz nicht ohne Interesse sein, dass es auch einen Spanier gegeben hat, der ganz den Stil des Meisters sich angeeignet hatte. Der Hauptmann *D. Miguel Manrique*, in Flandern geboren, hatte dort Rubens studirt, man sagt sogar, seinen Unterricht genossen. Letzteres möchte man glauben, wenn man in Malaga, wo er sich später niederliess, seine grossen Gemälde kennen lernt. Ausser einer trefflichen Kopie des berühmten Gastmals der Magdalena für das Victoriakloster, jetzt in der Kathedrale, sieht man eine Himmelfahrt Mariä in der Sakristei und eine Stiftung nebst Glorification des Mercenarierordens in dessen Kirche, wol das bedeutendste Gemälde, welches die Stadt besitzt. Dieser kunstfertige Kriegsmann war auch der erste, welcher den aus Madrid gebürtigen D. Juan Niño de Guevara (1632 † 1698) in die Malerei einführte; später freilich schloss dieser sich ganz dem Alonso Cano an. Das Rubens'sche Wesen klingt nur noch nach in den derben Formen der Köpfe und in figurenreichen religiösen Allegorien, wie man sie in der Augustinerkirche zu Granada sieht, der Hauptstätte seiner Thätigkeit.

Alonso Cano in Madrid.

(1637—1651.)

Durch die Gründung und Ausschmückung von Buen Retiro kam neue Bewegung in die Künstlergemeinde Spaniens; ihre Wellenkreise erreichten auch Andalusien. Nicht selten mag Velazquez in der Lage gewesen sein, sich alten Bekannten oder Unbekannten von den Ufern des Baetis gefällig zu zeigen, zuweilen auch sich ihrer zu erwehren. Nach Palomino (III, 347) haben allezeit Künstler jeden Fachs die gebührende Achtung und Unterstützung bei ihm gefunden. Dieser Theil seiner stillen Wirksamkeit liegt in der Detailgeschichte der zahlreichen Unternehmungen Philipp IV wohl für immer begraben.

Nach und nach sah der „Sevillianer" (so nannte man ihn bei Hof) viele der alten Gesichter wieder um sich, die ihm einst dort nahe gestanden hatten, Alonso Cano, Zurbaran, Herrera. Zurbaran scheint schon früh nach Madrid gekommen, sicher wenigstens bei Hofe bekannt geworden zu sein; er unterzeichnet sich bereits 1633 auf dem Retablo der Karthause von Xeres als *pintor del Rey*. Später malte er die Thaten des Herkules für den Saal der Königreiche in Buen Retiro. Im Jahr 1639 erhielt er den Auftrag, in Sevilla zwölf Vergolder für die Arbeiten im Salon grande des Alcazar anzuwerben; man suchte kunstgeübte Hände im ganzen Reich zusammen. Ein andrer Jugendfreund traf in der Hauptstadt ein mitten in der Hochflut des Enthusiasmus für den neuen Lustort.

Im Jahrhundert des grossen Kriegs blühte das Soldaten-, Schlacht- und Henkerstück; die Maler nahmen soldatische Manieren an, und thaten sich mindestens ebensoviel darauf zu Gute, eine schneidige Klinge zu führen wie einen flotten Pinsel; die Eigenschaft, die hier und dort geschätzt wurde, war die *bravura*. Damals war es wo Franz Hals, dessen Striche wie Säbelhiebe fallen, seinen biedern Harlemern jene unnachahmlichen herausfordernden Blicke, jenes trotzige Sichbreitmachen und jene Elnbogenvorstösse gab, welche unsere friedlichen Gelehrten so entzücken, dass sie „laut auflachen vor Lust, dass so etwas gemalt werden kann".

Im Jahre 1644 war es, wo die beiden ersten Fracassas spanischer und italienischer Zunge in Madrid beisammen waren, Matthias Preti, der calabresische Cavalier, der im Gefolge des

Nuntius Panciroli gekommen war, und unser alter Freund Alonso Cano, der, wie bereits erzählt, wegen eines blutigen Handels im Jahre 1637 hatte das Weite suchen müssen. In beider Lebensbuch geben solche Mordgeschichten die Veranlassungen der Scenenwechsel.

Alonso war von seinem Schulkameraden Velazquez, den er laut eigenem Zeugniss seit 1614 kannte, wol aufgenommen und dem Minister empfohlen worden. Er verschaffte ihm gothische Königsfiguren für den alten Comödien-, auch Bildnisssaal genannt, sowie Gemälde für die von Philipp IV erbaute Hauptkirche S. Isidro. Er wurde *pintor del rey*, und sogar Zeichenlehrer des Kronprinzen. Madrid wurde also der zweite, mittlere Schauplatz seiner Thätigkeit, wie Sevilla der erste gewesen, und Granada der letzte sein sollte. Sein Credit bei Hofe war gross[1]).

Keiner jener Maler gehörte in dem Maasse wie Cano in die Hauptstadt; nur hier fand er Elnbogenraum für sein Treiben, Beschäftigung für seinen unruhigen, der Anregung bedürftigen Geist. Er schien aus einem jener Mantel- und Degenstücke zu kommen, deren Cavaliere, wenn sie aus dem Hause gehn wollen, erst ihr Testament machen müssen. Bei dem allen war er sehr devot, er erscheint bald als Majordomus der Bruderschaft U. L. F. der Schmerzen; wenn er einem *penitenciado* des hl. Uffiz begegnete, wich er der Berührung aus, und schleuderte seinen Mantel zu Boden, wenn letzterer eine solche Befleckung davongetragen hatte[2]). Nur der Künstlerstolz setzte seiner Devotion Schranken: er verfiel in hundert Dukaten Strafe, weil er die Procession der heiligen Woche nicht mitmachen wollte, wo die Maler mit den *alguaziles de corte* zu gehn hatten. Dabei war er noch immer galant, und von unbegrenzter Liebenswürdigkeit gegen Freunde und Schüler, denen er gelegentlich seine Entwürfe überliess und ihre Bilder vollendete.

Auch die national-standesgemässe Faulheit fehlte diesem Spiegel der *huidalguía* nicht. Hätte er eine mässige Rente ge-

[1]) In einem Gutachten des Architekten Juan Gomez de Mora bei Gelegenheit einer Bewerbung, wird er genannt „pintor grande en esta facultad; traça para todo genero de retablos y otras obras de ensamblage y adornos con grande primor.“ (Simancas, Junta de obras y bosques, 26. August 1643.)

[2]) Mr. Charles Blanc in der Histoire des peintres, der in passivum und activum nicht sattelfest scheint, verwechselt *penitenciado* mit *penitenciario*, und macht aus Cano einen grossen Hasser des heil. Uffiz, zur Erbauung seiner Leser.

habt, er würde ein Liebhaber-Dilettant geworden sein. Er malte, setzte seine alten Schnitzarbeiten fort, lieferte barocke Zeichnungen für das Monument der heiligen Woche (in S. Gil) und für den Triumphbogen am Guadalajarathor beim Einzug der Königin Marianne (1649). Noch lieber aber war ihm das Entwerfen; seine zierlichen Skizzen sind von kleinem Umfang, auf weiss Papier mit der Feder umrissen und mit Sepia oder Tusche schattirt; er zeichnete alles was er malen wollte mehrmals und vieles was er nicht malte. Belästigte ihn ein Bettler, so warf er eine solche Skizze aufs Papier und schickte ihn damit zu einem Bekannten, der sie ihm abkaufen werde. Seine liebste Betheiligungsart an der Kunst aber war, Kunstsachen, Kupferstiche anzusehn, er liess die Arbeit stehn und lief hin wo er hörte, dass etwas der Art zu sehn war. Das regte ihn dann zum Nachbilden an, denn reine Erfindung war ihm zu mühsam. Obwol die Benutzung fremder Kupferstiche dort etwas sehr gewöhnliches war, so fiel sie doch bei einem Manne seines Rufs auf; er bediente sich sogar der Vignetten auf den fliegenden Blättern der *coplas*; er sagte: er erlaube andern es mit ihm ebenso zu machen. Deshalb ist Cano's Malerei so schwer zu charakterisiren, wie die der eklektischen Caracci.

Sein Johannes auf Patmos (im Prado) ist nach dem hl. Hieronymus des Ribera gemacht; seine Soledad in der Kathedrale zu Granada ist eine allerdings durch den Ausdruck der Trostlosigkeit beachtenswerthe Uebertragung der Estofado-Statue des Becerra in Madrid; sein Noli me tangere in der Esterhazygalerie eine freie Kopie nach Correggio (in Madrid), der auch in seiner büssenden Magdalena (S. Miguelscapelle, Granada) durchklingt, und in manchen Geberden, Verkürzungen, und dem Tumult seiner Engelkinder; die Rosenkranzmadonna in Malaga wäre ohne Bekanntschaft mit der Madonna des heil. Sebastian von Tizian (im Vatican) nicht entstanden; der Engel mit dem todten Christus im Prado ist eine freie Nachbildung von Paolo's Meisterwerk (in der Ermitage), bei Johannis dem Täufer und Paulus hat er sich auch in die mächtigen Formen und flammend bewegten Linien des Rubens hinein gefunden.

Kein Maler ist wie Cano darauf ausgegangen, die umständliche Arbeit der Malerei zu vereinfachen und abzukürzen. Die Komposition kann man sich nicht simpler denken. Die meisten damals in Madrid entstandenen Stücke sind Einzelfiguren, gemalte *pasos*, Christus an der Säule, Christus den hingefallenen Mantel

suchend, der Kreuzträger, der Gekreuzigte, die ruhende Maria mit dem Kind, Joseph mit dem Kind. Beliebte Gegenstände, wie die Immaculata, wiederholte er wie Abdrücke, in Plastik und Malerei; er borgte nicht nur von andern, sondern auch von sich selbst. Bei Visionen (Johannes der Evangelist, S. Benedict, S. Bernhard) sind die himmlischen Erscheinungen wie Nippesfigürchen, die hoch in den Wolken schweben, oder als Statuetten an der Wand befestigt sind. In jenen grossen Passionsfiguren erleichtert er sich das Antlitz durch Schatten und Verkürzungen, in Gruppen durch Gebrauch des verlorenen Profils. Die Umgebung möglichst leer und decorativ. Was die Technik betrifft, so benutzt er für die Schatten den rötlichen Okergrund und streicht die Lichter mit kaltem, kalkigem Weiss auf. Diese Technik hat er in Granada eingeführt.

Eine Folge dieser Bequemlichkeit war, dass bei keinem namhaften spanischen Maler so vieles leere, unlebendige, unbedeutende, ja unglückliche und geschmacklose vorkommt. Einige seiner Madonnen sind ein wahres Deficit von Schönheit und Ausdruck, Leben und Grazie, und dieses Deficit wird nicht einmal durch Realitäten niederer Ordnung vergütet. Eine hölzerne Figur, deren Obertheil in dem schweren blauen Mantel wie in einem Gefäss steckt; ein Kopf mit rundlichen Seitenwänden und hohem Scheitel, Augen die schläfrig und leer vor sich hinstarren; eine platte Nase, nach unten aufgetriebene Wangen, ein mürrischer Mund. Wunderlich ist das bei ihm, wie bei Moretto, so oft vorkommende Schielen nach der Seite. Das sind Mängel, welche durch die feinen, schön gezeichneten Hände kaum aufgewogen werden. Man wird dieses Urtheil selbst vor seinem Hauptwerk dieser Art, der Concepcion in der Sacristei von S. Isidro, schwerlich übertrieben finden, wo er, wahrscheinlich durch Velazquez angeregt, den Eindruck des reinen Lichts gesucht, aber verfehlt hat.

Wer nun, angereizt von seinem als Glaubenssatz überlieferten Ruf, sich anschaulich von „des einzigen idealen Malers spanischer Schule“ Grösse überzeugen will, dem kann es gehn wie einem Supplikanten bei Hofe ohne Geld und Gönner; die Hoffnung führt ihn von Madrid nach Sevilla, von Sevilla nach Granada, und von da nach Malaga, und er ist nahe daran die Geduld zu verlieren und jenen Cano der Kunstbücher für einen Mythus zu erklären, zu vergessen, dass er doch zuweilen inspirirte Augenblicke gehabt hat. Diesen verdanken wir einige wenige Stücke von tieferer Anziehungskraft; darunter gehört die Maria im Dom

zu Sevilla, mit dem gesenkten Blick und den schattenden Wimpern; jener Christus mit dem Todesengel im Prado, der Heiland auf dem Steine des Calvarienbergs mit dem traurigen Blick über die Schulter in S. Ginés. Die Gestalten des Erlösers verrathen doch seine bildhauerischen Studien des Nackten und die Kenntniss edler Formen; sie sind ohne anatomische Prätensionen zart und wahr modellirt. So sieht man dass ihm, wenn er wollte, Zeichnung, Pathos, Farbe und Anmuth zu Gebote stand, nur blieb sein reiches Können meist latent, — Dank jener Nationaltugend. —

Man muss hier beachten, dass Viele die über Cano günstiger urtheilen, besonders über seinen Idealgehalt, Bilder im Auge gehabt haben, die ihm gar nicht gehören, z. B. die Ruhe auf der Flucht in der Karthause bei Granada, und die entzückende Madonna in der Unterkapelle der Sacristei von Cordoba. Diese holdseligen, reinen, in Form und Gefühl echt südspanischen Gebilde sind von Fray Atanasio, genannt Bocanegra.

Ins Jahr 1644 fällt eine noch nicht ganz aufgehellte Geschichte, die einen Schatten auf Cano's Leben warf und sein Bleiben in Madrid unhaltbar machte. Man fand eines Morgens seine Frau in ihrem Bett durch viele kleine Messerstiche getödtet; der Verdacht fiel zuerst auf sein Modell, einen Italiener, dann aber auf ihn selbst. Er war ihr untreu geworden, und wollte sich, sagte man, mit der andern verheirathen. Gewarnt entfloh er nach Valencia; kam aber zurück und lebte eine Zeitlang versteckt; fiel endlich doch der Justiz in die Hände und bestand die peinliche Frage tapfer, ohne einen Laut. Die rechte Hand blieb auf Philipp IV Befehl verschont. Der Schrecken dieses Erlebnisses, das Verlangen nach Ruhe und Sicherheit mögen ihn bestimmt haben, sich um eine Pfründe (*racion*) an der Kathedrale seiner Heimathsstadt zu bewerben. Er stellte dem Kapitel vor, dass neben so vielen Musikanten auch ein Maler der Kirche nützlich sein könne. Von nun heisst er der Racionero, doch blieb er auch im geistlichen Gewand der Alte, er lebte in Unfrieden und Processen mit dem Kapitel. Was er dort gemalt hat, gehört zu seinem besten; die Gemälde im Chor mit ihren schmalen röthlichen Halbtönen und breiten Lichtflächen, beide wärmer, farbiger als sonst, stehen den besten Bildern der bolognesischen Schule nicht fern; die Asunta hat wolwollende Fremde an Guido erinnert. Er starb hier 1667.

Murillo in Madrid.

Zu den neuen Gesichtern unter jenen Besuchern des Velazquez gehörte ein armer Jüngling, der im Jahre 1643 wahrscheinlich mit Maulthiertreibern die Reise von Sevilla nach der Hauptstadt gemacht hatte, vertrauend auf seinen Stern. Doch kam er nicht wie die übrigen, um bei Hofe sein Glück zu machen, sondern um zu lernen, obwol er dazu fast schon zu alt war, wenn auch nicht nach den Jahren. Er war ein Dutzendmaler, aber der Trieb nach Höherem war in ihm unwiderstehlich geworden.

Hören wir noch einmal wie es Bartolomé Murillo bisher ergangen, um zu verstehen was Velazquez ihm gewesen ist.

Er war Dank den Anzeichen seines Talents früh zu einem guten Maler in die Lehre gegeben worden, demselben, der auch Alonso Cano's Meister gewesen war, Juan de Castillo (geb. 1584). Dieser war einer der Nachzügler der Manieristen; ein Maler ohne Eigenschaften und Fehler: etwas unbedeutende Ateliergesichter, dem gefälligen, ruhigen, sanften zugewandt, nicht ohne Geschick in Composition, in Wirkungen von Licht und Luft. So erscheint er uns in seinem Hauptwerk, den Altartafeln der Kirche S. Juan de Alfarache, die früher der Kirche S. Juan de la Palma gehörten, und in den Stücken des Museums von Sevilla.

Als Castillo im Jahre 1639 nach Cadiz ging, heisst es. sah sich Murillo, der ihm also wol bis dahin gedient hatte, völlig mittellos. Er begann für die Messbuden der Feria zu arbeiten, um sich satt essen zu können.

Wie er damals gemalt hat, darüber geben seine Biographen keine Auskunft. Bilder dieser Art verschwinden wie Tropfen im Sumpf des Namenlosen. Nur selten mag man ihn eines Auftrags etwa für die Ecke irgend eines Kreuzgangs, der Billigkeit wegen, gewürdigt haben. Ponz und Cean Bermudez wurden noch drei solche Werke gezeigt. Eins stand in einem Winkel des Dominikanerkollegs Regina Coelorum[1]).

Dieses Gemälde hat mit allen seinen bekannten späteren Werken keine Aehnlichkeit. Es ist in hellem heiterem Ton, glatt, fleissig und flach gemalt. Ein Programmbild, getreu dem

[1]) Bei einem Besuch in Cambridge (1879) hatte ich Gelegenheit, Dank einer brieflichen Mittheilung Sidney Colvin's, bei Joseph Prior, Tutor von Trinity College, dieses Gemälde zn sehn.

Diktat irgend eines Insassen der Regina nebst Sprüchen in Farben nachgeschrieben. Einem Fray Lauterio, der sich über einen theologischen Dorn quält, erscheint auf sein Gebet die Patronin des Klosters, welche die Gelegenheit benutzen will, dem heil. Thomas etwas angenehmes sagen zu lassen, zwischen letzterem und dem heil. Franz von Assisi, der dem Fray räth: *Crede huic, quia eius doctrina non deficiet in aeternum.* Dieser öffnet die Summa und findet seine Zweifel gelöst. Die blonde, milde Madonna, mit Krone, blauem Mantel und reicher Agraffe, gleicht dem Phantasiegebilde eines andächtigen Fraile; die Engel sind hübsche natürliche Kinder. Und die Hände beweisen dass er Geschmack hat.

Aber für Murillo schlug eine Stunde der Erweckung, wie die Theologen sagen. Ein früherer Schulkamerad, Pedro de Moya, kam aus den flandrischen Feldzügen zurück und erzählte ihm von den Malern des Nordens, deren Arbeiten er in der Musse der Winterquartiere sich angesehn. Unter ihnen hatte ein gewisser van Dyck einen solchen Eindruck auf ihn gemacht, dass er den Entschluss gefasst, ihn in England aufzusuchen. Leider sei er etwas spät gekommen, denn jener starb schon nach sechs Monden. Er schilderte seinem Mitschüler, der inzwischen so dunkle Pfade gewandelt, mit andalusischen Redefiguren die Ehre, die er noch in der elften Stunde gehabt, dem Maler-Cavalier, dem Tafelgenossen der Fürsten und Grossen Englands nahe zu treten, er sprach von der Pracht, dem Feuer und dem rauschenden Leben Rubens'scher *lienzos.* Originale Sir Anthony's wird er schwerlich mitgebracht haben, und seine eigenen Versuche waren dem lernbegierigen Freunde kaum geeignet, eine Vorstellung davon zu geben, aber er konnte ihm gewiss manches schöne Blatt voll Oelflecken von Paul Pontius oder Schelte van Bolswert zeigen.

In Granada sind noch einige Bilder Moya's, der lediglich diesem Besuch die Ehre verdankt, in der Geschichte genannt zu werden, und sich eine Anzahl interessanter Bilder beigelegt zu sehen, von denen er nicht geträumt hat. Im Museum der Knabe Jesus, welcher der heil. Therese die Dornenkrone aufsetzt. In der Kathedrale N[a]. S[a]. de Guia einem heil. Bischof erscheinend, über dem Altar dieses Namens. Ziemlich flüchtige Bilder, von etwas mehr modellmässigen Gesichtern als bei jenem Castillo; aber eine Spur van Dycks ist in ihnen nicht zu entdecken, und man würde nach dem rothen Ton der Schatten und

Halbschatten nicht vermuthen, dass er je über die Ateliers von Granada hinausgekommen sei[1]).

Wie dem auch sei, der Besuch Moya's brachte den Stein ins Rollen. Der schon lange mit sich Krieg führende Murillo überzeugte sich, dass es so nicht weiter fortgehn könne. Aber in Sevilla fand er keinen Weg, den Kreis, in den er sich gebannt sah, zu durchbrechen. Er wollte nach Madrid. Was er dort gesucht hat, ist ihm vielleicht selbst nicht ganz klar gewesen. Aber ein solcher Entschluss in Folge einer aufregenden Unterhaltung ist ganz im Charakter dieser Menschen des ersten Eindrucks. Vielleicht hörte er, dass sich dort Originale van Dycks befanden. Es lebte sogar ein Niederländer dort, Philipp Deriksen, der im Rubens'schen Stil malte[2]). Aber bei seiner Dürftigkeit, ohne Gönner, von seinen Kunstgenossen vielleicht gar nicht als ebenbürtig angesehn, wie sollte er hinkommen? Hier war die Schnellmalerei seine Retterin in der Noth. Er kaufte ein grosses Stück Leinwand, spannte sie in einen Rahmen und bemalte sie mit vielen kleinen *pinturas de devocion*, die er den *cargadores de las Indias* brachte. So diente er der Erbauung vieler Gläubigen in Mexico und Peru und gewann für sich den Reisepfennig. Niemanden sagte er etwas von der Reise.

So erschien denn Bartolomé, vierundzwanzigjährig, eines Tages im ersten Patio des Alcazar zu Madrid, vom wochenlangen Ritt hinlänglich sonnenverbrannt, und mit seinen dichten schwarzen Haaren und dem etwas mitgenommenen Mantel und Hut, von leidlich zigeunerhafter Erscheinung, und fragte nach dem *cuarto del principe*. Hier stellte er sich dem „Sevillano" vor. Die Situation hat dramatischen Reiz. Wäre der Kammermaler S. M. einer jener grossen Männer gewesen, bei denen der junge Mensch wol schon öfters angeklopft hatte, so würde er Bartolomé nach mehrmaligen Bestellungen auf einen passendern Tag, und nach langem Warten mit einer seiner wichtigeren und beschäftigteren Mienen angenommen haben, oder vielmehr im Vorbeigehn, im Vorzimmer bei ihm stehen geblieben sein. Nachdem er ihn von unten bis oben mit dem Blick gestreift, besonders auf

[1]) Dass man sich von ihm einen ganz verfehlten Begriff machen würde, wenn man im Vertrauen auf die Kenntniss spanischer Maler im Madrider Katalog ihn nach dem Cyklus der Geschichte Josephs (von Antonio del Castillo) beurtheilen wollte, wurde schon erwähnt (S. 140).

[2]) A. Ponz, Viage I, 59, sah ein Gemälde von ihm aus diesen Jahren in den Carmelitas descalzas zu Toledo.

dem Anzug mit Interesse verweilend, würde er ihn zunächst zur Aufschliessung seines Herzens durch die Mittheilung ermuntert haben, dass er in einer Viertelstunde S. Excellenz dem Mayordomo S. M. einen Vortrag zu halten habe über irgend welche im Retrete S. M. aufzulegende neue Kissen, worauf er ihn mit allen Geberden absoluter Zerstreutheit anzuhören geschienen, dann aber der Audienz ein Ende gemacht habe, indem er unterbrach: „Ja, mein lieber Freund, ich sehe da freilich, dass Euch alle Vorbildung fehlt, und was Ihr bisher getrieben habt, ist schlimmer als nichts; und (nach Vorrechnung der Jahre der erforderlichen Curse) bei Euerm Alter und Euern Verhältnissen möchte ich Euch doch rathen wol zu bedenken, *quid humeri valeant*“.

Unser Kammermaler aber hat in dem jungen Menschen (der ihm mit andalusischer Beredsamkeit seine Sehnsucht, seine Noth, seinen guten Willen schilderte) nur gesehn, was nicht alle Tage vorkommt, und Gedanken der Eifersucht lagen ihm so fern, dass er über die Entdeckung ganz glücklich war. Er gab ihm das Beste was er zu geben hatte, Rathschläge, die sich auf sorgfältige persönliche Information gründeten, Winke die das Geheimniss seiner eigenen Künstlerlaufbahn enthielten. Er eröffnete ihm den Zutritt zu den Schlössern, wo damals bei den langen Abwesenheiten des Königs in Zaragoza selten gute Gelegenheit zum Studiren war.

Velazquez konnte die Lage des Landsmanns verstehen. Dessen Lehrer war ja ein Maler ungefähr vom Schlag seines Schwiegervaters. Er selbst hatte neben der Schule versucht sich seine Wege zu bahnen; das war grade zu der Zeit als Murillo geboren wurde. Wo fehlte es nun? Talent, Leichtigkeit, Geschmack, Eingebung, Wille, selbst Schule war da, so viel man wollte. Nicht Flügel (wie Bacon sagt), sondern Blei war ihm nöthig; d. h. die „Unterwerfung des Geistes unter die Dinge“. So erklärte ihm der Hofmaler seine eigene frühere Methode, zeigte ihm den Wassermann von Sevilla, predigte ihm das Evangelium der Natur, in deren Buch auch die Seligen des Paradieses und die Wunder der Heiligen verborgen seien; man müsse sie bloss herauszuholen wissen. Das Wunder der Malerei aber sei nach den alten Meistern das Relief: *seine* Gestalten seien bunte Schatten. Das Relief müsse er um jeden Preis suchen, zuerst meinetwegen mit den einfachsten und kräftigen Mitteln: schwarz und weiss. Wenn er sich eine Vorstellung davon machen wolle, wie man

dabei ein recht katholischer Maler sein könne nach hispanischer Façon, so möge er sich den Spagnoletto ansehn.

Dass diess ungefähr seine Rathschläge waren, zeigt der Erfolg. Als er wieder zu Hause war, sah er plötzlich Bilder, wo er bisher keine geahnt hatte. Das Werk, welches Murillo gleich nach der Rückkehr übernahm, sind die Minoritengeschichten im kleinen Klosterhof von S. Francisco, die Wunder des heil. Diego von Alcalá, der einst auf Philipp II Betrieb kanonisirt worden war. In diesen elf, nun in alle Länder, ja Welttheile zerstreuten Bildern[1]) sah man die Bettler und Bettelmönche, die Strassenkinder, die Dons und die Kleriker von Sevilla, ohne jede fremden Brillengläser. Da wird aus einem Küchenstück die Ekstase eines Heiligen gemacht; aus einem Schwarm von Bettlermodellen nach dem Muster der Lazzaroni Riberas jene Armenmahlzeit, wo S. Diego das *gracias* „auf seine Rechnung nimmt". Seinen Läusejungen im Louvre könnte man, wäre er etwas magerer gemalt, für eine Figur des Velazquez halten, in der „Anbetung der Hirten" traf er mit dem Valencianer zusammen. „Seine Nachbarn, lesen wir, wussten nicht, woher er diesen neuen, meisterlichen und unbekannten Stil habe". Aber es fiel ihnen nicht ein, dass er eine auswärtige Akademie besucht habe. „Sie meinten, er habe sich zwei Jahre lang zu Hause eingeschlossen und nach dem Leben studirt, so habe er diese Geschicklichkeit erlangt." Auch die ältern Schriftsteller, die ihn noch erlebt hatten, wie Palomino, der ihn gesehn, wenn auch nicht gesprochen hatte, urtheilten so. Dieser sagt, er habe in Madrid die Natur studirt, und nennt ihn neben Caravaggio als Beispiel, wie man ohne bedeutende Lehrmeister und ohne Vorbilder ein grosser Maler werden könne: durch das Studium der Natur, freilich unterstützt von einem hohen Genie und natürlichem Geschmack. Nur einige unbedeutende Elemente (*ligeros principios*) und was das blosse Auge den Werken der Alten absehn konnte, verdankte er andern[2]).

[1]) Die frühste Erwähnung dieses Cyklus findet sich in dem Tagebuch des kaiserlichen Gesandten und Gemäldeliebhabers, Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach, der auch der erste Nichtspanier ist, der Murillo's Namen nennt. Er war im August 1677 in Sevilla. „In einem kleinen Gang haben sie mir gewisse Bilder von einem Maller Morillo genannt gezeigt, so noch hier lebt, vndt seindt gar guet." Auch die Gemälde in der Caridad sah er, sie haben ihm „sehr woll gefallen" (21. und 22. August).

[2]) Palomino, Museo pictórico II, 62. Se vino á Madrid, donde frequentó el estudio de el natural.

Wüsste man von dieser Reise nichts, man würde unbedenklich den zwanzig Jahre ältern Zurbaran für sein Vorbild erklären, der wirklich auf dem eben beschriebenen Wege zu ähnlichen Resultaten gekommen war. Eigene, uns unbekannte Verhältnisse müssen obgewaltet haben, welche die Berührung beider Männer verhinderten. Zurbaran hatte in den dreizehn Jahren von 1625—38 mit einer bei seinem peinlichen System erstaunlichen Fruchtbarkeit Klöster und Kirchen Andalusiens und Estremadura's mit seinen grossen Gemäldecyklen angefüllt[1]). Von da ab aber ist eine Lücke in seiner Chronologie. Man liest, er sei in seinen Geburtsort Fuente de Cantos zurückgekehrt. Aus dem Jahre 1644 kennen wir von ihm einen Retablo in der Kirche zu Zafra, wenige Meilen von seinem Geburtsort.

Wenn man eine Vermuthung aussprechen darf, so wäre es die, dass nichts geringeres als das grosse Ansehn des Hofmalers, der Eindruck den Murillo vor dessen Werken hatte, dass er hier zu dem grössten Maler der Nation gekommen sei, vermocht hat, seine Vorurtheile gegen den Naturalismus zu brechen. Er war sehr fest in den Gewöhnungen seiner devot-charakterlosen Manier befangen. Aus Carducho's, Pacheco's Büchern erfährt man von dem Anstoss, den das neue Verfahren erregte. Nachdem Murillo aber einmal durch Gründe und Thatsachen überzeugt worden war, warf er sich ohne zurückzusehn in den neuen Weg. Er tritt nun zunächst als *tenebroso* auf, mit finstern Schatten, trübgelbem Lichtschein, Tinten aus der kalten Hälfte des Spectrums, mit Typen von einer Hausbackigkeit, von einer Nüchternheit im Ausdruck, neben der Spagnoletto edel und schwungvoll erscheint. Es zeigte sich nun, dass doch eine gute Dosis spanischen Phlegma's und spanischen Positivismus in ihm gesteckt hatte. Seine Gassenbuben verspotten mit ihrer ungenirten Natürlichkeit alles, was es sonst ihres gleichen giebt, obwol sie an der Luft und Sonne Andalusiens geformt und gefärbt und in ihrer natürlichen, man möchte sagen, animalischen Grazie unerreicht sind. Von diesen Melonen, Weintrauben, Krügen und Kesseln kann jeder Stilllebenmaler lernen; sein Pinsel scheint da in denselben Teig getaucht, aus dem die Natur die Dinge knetete.

Die Weisen des vorigen Jahrhunderts singen uns freilich ein ganz anderes Lied. Nach ihnen ist Murillo ein Beispiel, wie

[1]) S. Pedro und S. Thomas 1625, Mercid 1629, S. Bonaventura 1632, Cartuja in Xerés 1635, Mercenarios descalzos in Sevilla 1636, Guadalupe 1638.

man in Gemäldegalerien ein grosser Maler werden kann. Er hat seinen Stil in den Sälen des Alcazar und Escorial und in den Palästen der Granden zusammengelesen, wo er, wie Palomino erzählt, viele Stücke des Tizian, van Dyck und Rubens kopirte, ohne das Zeichnen nach den Gypsabgüssen der Antike und das Vorbild der grossen Manier und Korrektheit des Velazquez zu vernachlässigen (Museo III, 420). Von diesen sechs Elementen (Spagnoletto mit eingeschlossen) wäre also dasjenige eine Mischung, was man Stil des Murillo nennt. Niemand wird zweifeln, dass er sich diese Meister recht gründlich angesehn, dass er sich vor ihnen im Staub gebückt, dass er sie mit Pinsel und Palette studirt hat. Hätte er aber aus ihnen seinen Stil zusammensetzen wollen, wie hundert Jahre später der Ritter Mengs, so würde er nur die Reihe der Vincenz Carducho, Carreño oder Cerezo vermehrt haben, die in der That in den königlichen Galerien geworden sind was sie sind, und in Farbe und Strich ihren Vorbildern oft recht nahe gekommen sind. Jene Kritiker glaubten das X eines Künstlercharakters zu begreifen, indem sie eine Gleichung aufstellten, deren Werthe aus mindestens einem halben Dutzend Namen der Vergangenheit bestanden. Heute ist der Eklekticismus möglichst discreditirt; aber die Theorie der Einflüsse ist um so beliebter, denn der mechanische Geist kann sich das Werden des Genies nur analog der Funktionsweise seines eigenen Kopfs vorstellen.

In der That versetzen solche Studien, solche Berührungen mit grossen Genossen den wahren Künstler in jenes Spiel von Anziehungen und Abstossungen, wo im Kampf gegen deren mächtigen Einfluss (durch den die Nachahmer alles sind was sie sind) die Eigenart zum Dasein entbunden wird. Der fünfundzwanzigjährige Murillo mag sich in den Sälen des Alcazar als Nichts vorgekommen sein; aber er sagte sich zugleich, wenn ihm durch ein Wunder ein Instrument gleich denen dieser Hochbegnadigten bescheert würde, dann würde er ganz andere Akkorde anschlagen, ein ganz neues Blatt den Annalen der Kunst hinzufügen.

Man sehe ihre Bilder nebeneinander: Wollte man angeben wie unähnlich sie einander sind, man würde nicht zu Ende kommen. Wie weit ab liegt seine hochgestimmte Licht- und Farbenglut von dem kühlen Silberton seines Berathers! Wie wenig verwandt ist sein duftiges Chiaroscuro, seine offene helle Begeisterung der grimmigen, verschlossenen Leidenschaftlichkeit des Valencianers und dessen schroffen Gegensätzen, oder der trüben Weiner-

lichkeit eines van Dyck! wie verschieden sein romanischer Takt für Form und Maass von den Ausschweifungen des Rubens in Formen, Geberden und Farben!

Von diesen zwei nachträglichen Lehrjahren in der Hauptstadt hat er also grade das Gegentheil dessen was sonst üblich war mitgebracht: die Abschüttelung alles Conventionellen. Eine Reinigungskur von Manier sind sie ihm gewesen. Darauf beruht der Erfolg jenes *claustro chico*, dessen Scenen man noch heute für ganz autochthon ansprechen möchte[1]. Was den Sevillanern darin merkwürdig schien, war die ganz neue Unbefangenheit, mit der hier Figuren und Physiognomien, die Jedermann vertraut waren, in der Legende auftraten, die Leichtigkeit der Hand, welche diese Mönchsgeschichten hingeschrieben, und die das Niegesehene und Unmögliche so wahrscheinlich erzählte wie das was man täglich auf der Strasse sah. Sie sagten, bis auf Murillo habe man dort nicht gewusst was Malen sei.

Später hat er freilich noch etwas höhere Melodien erklingen lassen. Da kam der Geist des Lichts über ihn und der Qualm der düstern Manier zerstob. Aber seinen besondern Reiz, seinen Welterfolg auch in den gefeiertsten Schöpfungen späterer Jahrzehnte verdankte er jener naturalistischen Krisis in Madrid unter der Führung des Velazquez.

Die Freude an der Gestaltung auch des Geringsten giebt selbst den vornehmsten Stoffen das unversiegliche Interesse fürs Auge. Wo die Sichtbarkeit nichts ist als die nun einmal unvermeidliche „Sprache“ für den Gedanken, die Erscheinung, zu der sich der Geist von der Höhe seiner Ideen, wenn auch noch so gefällig, herablässt, da wird die *Malerei* immer mit Langeweile in der Wurzel behaftet bleiben.

Und ferner, das Evangelium ist zwar griechisch verfasst, aber es klang einst seinen Lesern nicht wie griechisch. Indem Murillo wie Rembrandt in die Schichten des Volks sich begab, wo auch die heilige Geschichte gespielt hat, übersetzte er Bibel und Akten der Heiligen in den Volksdialekt. Die Personen des Neuen Testaments waren keine Götter und Helden; er entdeckte dass das spanische Bauernkind besser die Himmelskönigin im Mysterium, im Auto spiele als die grossen Tragödinnen Italiens.

[1]) Cean, der Verehrer des Mengs, hat selbst hier die Spuren von van Dyck, Ribera, Velazquez herausgefunden! Darauf baut Ch. Blanc an seinem Schreibtisch die Behauptung, es sei hier nur ein „éclecticisme heureux“ zu erkennen.

Man liest, jedoch nicht bei den alten Biographen, er habe auch nach Italien gewollt; Velazquez habe ihm auch hierzu seine Unterstützung angeboten. Nun, für ihn wäre es wol nichts so ausserordentliches gewesen, auch diese Reise zu wagen. Wo die Indienfahrer gingen und kamen, was waren da Civitavecchia und Neapel. Aber früh hinein getrieben ins Schaffen, konnte er je länger je weniger bloss geniessend und studirend den Pinsel führen. Zwei Jahre hatte er es ausgehalten, dann war er von dieser seiner ersten und letzten Reise nach der Heimath zurückgekehrt. Die Kritiker Mengs'scher Confession sagten, dass ihm die italienische Reise allein gefehlt habe, um der spanische Raphael zu werden. Die Geschichte lässt eine andre Lehre durchblicken. Jene Vargas, Céspedes, die sich dort ihren weltbürgerlichen Stil geholt, die Welt hat sie nie bemerken wollen. Murillo, dem nur in seiner Provinz wol war, der nur für seine Nachbarn arbeitete, aus ihnen seine Ideale holte, der am wenigsten nichtspanisches in sich aufnahm, er ist der internationalste Maler seiner Nation geworden.

Diess ist der Maler, der die finstern Ringmauern ihrer Klöster und die dämmrigen Pfeilerwälder der Kirchen schon vor fast zwei Jahrhunderten durchbrochen hat und seinen Umzug durch die Welt gehalten. Denn er hat jedenfalls *die* Kunst besessen sich die Gunst aller zu gewinnen, die Gabe der Sprache, welche allen Nationen und Zeiten, allen Ständen und selbst Glaubenssekten verständlich klingt. Er entdeckte in den Gestalten seines Volks zuerst das was dauernd und überall geliebt werden kann; er nahm dem Wunder das Widernatürliche und der Schwärmerei das Krankhafte; unter seiner anmuthigen Hand wurde aus den Gesichten, den Verzückungen und Mönchsgrillen etwas das wie allgemein menschlich aussieht. In einer Zeit der Lüge und Verschrobenheit ist er stets wahr geblieben; in einem Jahrhundert verschnörkelten Ungeschmacks hat er uns Gestalten reiner ungekünstelter Natur gezeigt, Bewohner glücklicher arkadischer Gefilde, die uns von seinem Hispanien ein ganz andres Bild geben, als das den traurigen Annalen seiner Geschichte entnommene.

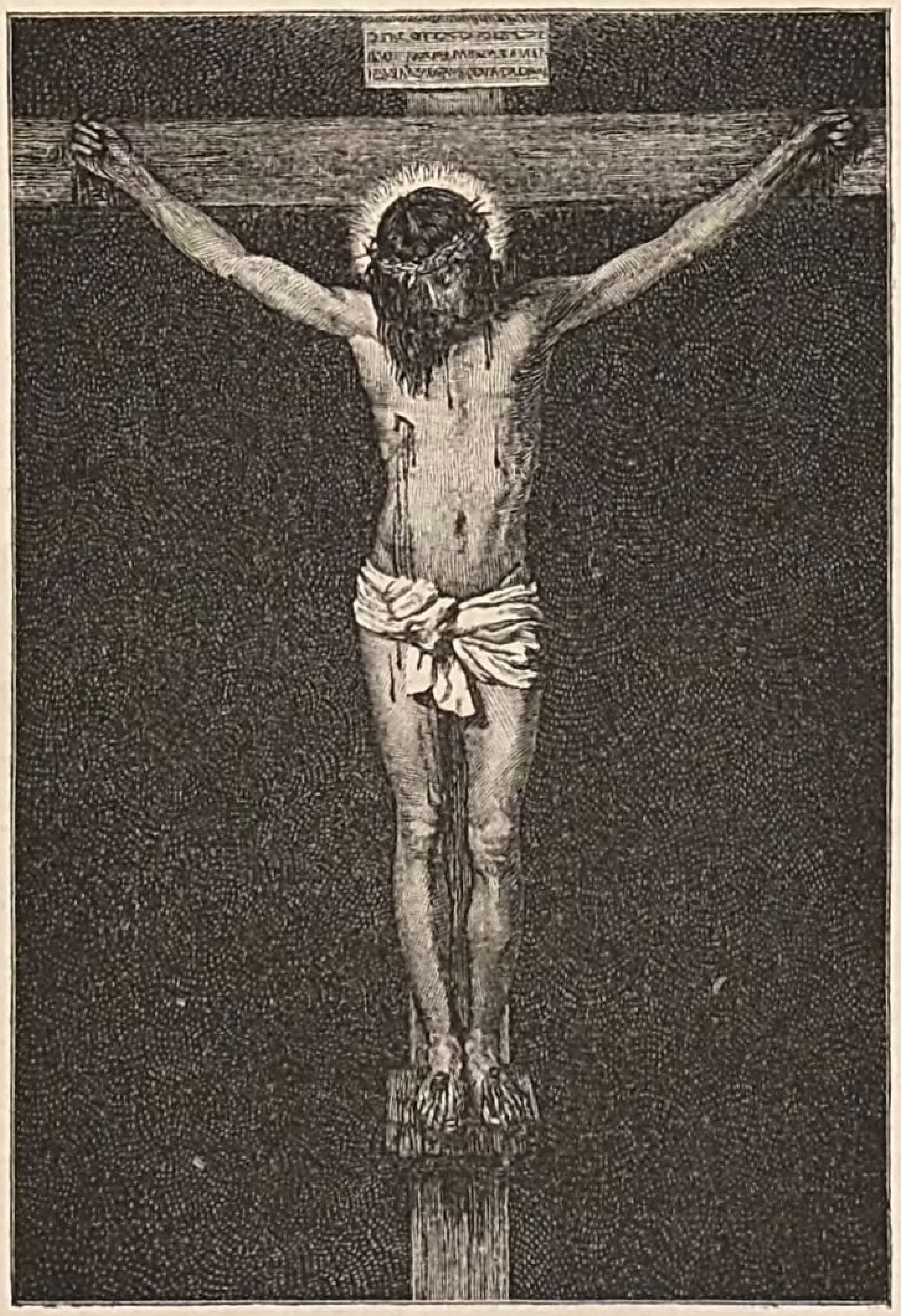
Christusbilder.

Das Krucifix von San Placido.

Seit seiner Uebersiedelung nach der Hauptstadt hatte Velazquez die kirchliche Malerei aufgegeben, wahrscheinlich aus Mangel an Aufforderungen und Zeit, wie an Beruf. Besondere Veranlassungen mögen es gewesen sein, die ihn nach einer Pause von etwa drei Lustren wieder zu religiösen Gegenständen zurückführten. Aber wenn er in jener klösterlich-geistlichen Umgebung und unter grossen Vorbildern gleichgültige, wenig originelle, zum Theil wunderliche Sachen zu Tage gefördert hatte: jetzt bringt er uns aus diesem wenig geistlichen und geistig leeren Luftkreis des Hofs Werke, die nicht bloss durch Neuheit der Auffassung, sondern auch durch allgemein bezeugte Mächtigkeit der Wirkung überraschen. Es sind zwei, ein von jeher bekanntes und ein erst neuerdings zum Vorschein gekommenes Gemälde. Das erstere, das Krucifix galt bis vor Kurzem für eine Ausnahme: „Hätte er dies Krucifix nicht gemalt, sagt Graf de Ris, man würde glauben er thue seinem Genius Gewalt an, wenn er religiöse Gegenstände malte.“ W. Bürger fand darin etwas Shakespearisches; er nennt es *terrible*. „Nie ist diese grosse Agonie mächtiger dargestellt worden“, lautet Stirling's oft angeführter Ausspruch, obwol es keine Agonie, sondern der Tod ist. Cumberland meint, diese eine Figur hätte hingereicht, ihn unsterblich zu machen. Endlich hat man, wol ohne sich viel dabei zu denken, von „Erhebung in die obersten Höhen der Stilmalerei“ gesprochen.

Velazquez schloss sich der damals beliebten, auch bei den grossen Italienern und Niederländern vorkommenden Darstellung des Gekreuzigten in vollkommener Einsamkeit an. Diese war dem Mittelalter fremd; wol das frühste Beispiel von Meisterhand war das kleine Crucifix Dürer's in der Dresdener Galerie,

Zwischen jenen Zeilen voll warmer Bewunderung kann man doch lesen, dass das Werk die Schreiber zu gleicher Zeit wenigstens befremdet hat. Unter einem Crucifix im Shakespeare'schen Geist denkt man sich etwas anderes. Ein Nachtstück, mit verfinstertem, von schweren Wolken bedecktem Himmel, aus dem ein trüber Strahl mit Mühe zu dem sterbenden Antlitz dringt; in bangem nächtlichem Schweigen wie unter dem Fluch der vollbrachten Missethat ausgebreitete Gefilde in der Tiefe; Sturm in der Mitte. Wie es van Dyck und seinem in diesem Bild schauerlichen spanischen Nachahmer Mateo Corezo vorschwebte; ein Werk wie Murillo's heil. Franz vor dem Gekreuzigten.



Das Krucifix von San Placido.

Nun aber steht ein Werk vor uns, in welchem dies alles weggestrichen ist. Die Gestalt am Holz steht in der Leere einer fast schwarzen Fläche: mit der Verfinsterung ist Ernst gemacht: „wie eine Elfenbeinschnitzerei auf schwarzsammtnem Leichentuch".

In dem regelmässigen noch jugendlichen Körper bemerkt man auch keinen Versuch, die Folgen der martervollen Lage und des Todeskampfs auszudrücken: des Hängens, der Streckung und Zerrung der Glieder und Muskeln, der letzten krampfhaften Bewegungen des Lebens, wie bei anderen Malern üblich. Die Beine ruhen auf dem Stützbrett, die Arme sind nur angeheftet, nicht belastet. Vom Tod ist nichts da als die marmorne Erstarrung[1]) und selbst diese denken wir uns eigentlich hinzu, denn der Künstler malte offenbar mit einem lebenden Modell vor Augen, an das er sich

[1]) C'est correct, serré, solide, comme un marbre. W. Burger. Serré de dessin comme un Holbein. Imbert.

genau gehalten hat. Die Gestalt steht wirklich so da, wie ein Modell dastehn würde, oder wie in Passionsspielen der Schauspieler, nur dass man bei diesem doch die Anzeichen der unerträglichen Lage mit Beunruhigung wahrnehmen würde.

Dabei die strengste Symmetrie. Keine schräge Stellung des Kreuzes, wie sie in der Rubens'schen Schule beliebt ist; kaum eine Neigung des Kopfes nach der einen Schulter; dieses starre Gleichmaass wird durch die nebeneinandergestellten Füsse mit den zwei Nägeln vollendet.

Das Bild ist eben mehr plastisch als malerisch gedacht; plastischer als selbst ähnliche Gemälde des Bildhauers Alonso Cano. Hat man die ebengenannten Werke in der Erinnerung, mit ihren undulirenden Formen, dem Wechsel tiefer brauner Schatten mit Streiflichtern, rötlichen Reflexen, so wird der ruhig weiche, gelbliche Ton der zart und hell modellirten Gestalt auffallen.

Indess hat die Mache sonst nichts von Imitation der Plastik; verfehlt hat es Beulé, den Vergleich Stirling's übertreibend, die *Kopie* einer Elfenbeinarbeit genannt. Musso fand grade bemerkenswerth, dass der schwarze Grund keine Härte erzeuge. Noch weniger vermag ich irgend eine Reminiscenz an das Crucifix von Cellini zu sehn. Das für plastische Wirkung so vortheilhafte Seitenlicht hat er nicht verwerthet, und mehr auf die Wahrheit einer jugendlich weichen Oberfläche, der unmerklichen Uebergänge, als auf Hervorspringen der Knochen- und Muskelstruktur Werth gelegt.

Dagegen sind die leblosen Aeusserlichkeiten sehr sorgfältig, doch ohne Kleinlichkeit veranschaulicht. Die Maserung der gut gehobelten Balken, Astknoten, ja das ausgeschwitzte Harz des Nadelholzes, die übrigens sparsamen, geronnenen Blutstropfen, die Dornenkrone, die Tafel mit der dreisprachigen Inschrift, sind mit der Treue eines Quattrocentisten wiedergegeben.

Ist also das Gemälde bloss eine Modellstudie? Hat ihn wie viele vor ihm der Gegenstand nur als Gelegenheit zu einer Studie des Nackten interessirt?

Woher aber dann jener Eindruck so verschiedener Betrachter? — Diese Wirkung verdankt das Bild, sagt man, *einem* Zug, dem einzigen, der die strenge Symmetrie unterbricht. Das in der plötzlichen Erschlaffung des Todes auf die Brust gesunkene Antlitz ist der einzige dunkle Theil; aber der Schatten allein genügte dem Künstler noch nicht. Als das Haupt niedersank, wälzten sich die langen braunen Locken der rechten Seite nach vorn,

glitten über die Stirne, verhüllten, bis auf die Mitte der Brust herabsinkend, wie ein schwerer schwarzer Schleier das Auge und die rechte Seite des Gesichts. Der Eindruck dieser halben Verschleierung ist mehr ein geahnter, gefühlter als verstandener, aber unwiderstehlich. Dies ist der *eine*, dem Künstler durch einen Zufall aus dem unbekannten, unbewussten Dunkel der schaffenden Phantasie in den Pinsel geflossene, dämonische Zug des Bildes.

Man sagt uns, dieser Zug sei nicht das Eigenthum des Malers, sondern einem kleinen Bilde des Luis Tristan entlehnt, das früher in der Galerie Salamanca in Vista alegre zu sehen war; die Zeichnung dazu soll ein Pariser Sammler haben. Wenn dieses Crucifix dem Tristan mit ebensoviel Grund zugeschrieben worden ist, wie die Gemälde im Museum zu Madrid, so braucht man kaum zu bedauern, es nicht gesehn zu haben. Es wird wie in hundert ähnlichen Fällen eine kleine Kopie nach Velazquez gewesen sein, wie sie sonst dem Publikum als Originalskizzen aufgebunden werden. Um sie zu etwas besserm als einer Kopie zu machen, schrieb sie Jemand dem von Velazquez gelobten Toledaner zu. Burger bemerkt dabei, „um Velazquez in diesem seltsamen und erhabenen Werk wiederzuerkennen, müsse man in die Chronologie seines Talents eingeweiht sein: hier also wissen, dass sein Christus von Tristan abstamme!" Der pariser Kritiker wusste nicht, dass sich Velazquez nie weiter von diesem Chiaroscuristen entfernt hat, als in unserm Bilde. Es ist sehr gediegen in einem hellen, unübertrefflich wahren Fleischton gemalt[1]), der besonders in der unteren Hälfte, mit einem ernsten, zarten Schleier von Grau gedämpft ist.

Velazquez der besser als irgend einer zu wissen glaubte was dazu gehört, um auch den einfachsten Gegenstand „gut zu malen", d. h. der Natur nahe zu kommen, konnte wohl nicht im Ernst unternehmen, ein Krucifix naturwahr, wahrscheinlich darzustellen. Das lässt sich nicht erdenken. Noch weniger traute er sich zu, den Ausdruck des sterbenden Gottes mit dem Pinsel zu erreichen. Er vertraute, dass hier das Gefühl der Kunst entgegenkommen werde, welches in dem Angedeuteten oft mehr liest als in dem Ausgesprochenen. Daher der Schatten, die Verkürzung des Antlitzes, der zufällige Schleier. Es ging ihm wie

[1]) Cuadro en fin de tanta verdad que no parece pintado con colores artificiales. José Musso y Valiente, Text zu der Coleccion litográfica III.

jenem Griechen, als er den Achäerkönig beim Opfer seiner Tochter malen sollte. Im übrigen begnügt er sich, ein gut gebautes männliches Modell (*delicado* verlangte Pacheco I, 250) in die überlieferte Stellung zu setzen. Es hat nicht die sonst, auch von Montañes, Cano, Murillo gewählten edel-hageren, schlanken Formen. Irre ich nicht, so beruht die Wirkung des Gemäldes zum Theil auf dieser Zurückhaltung des Künstlers, der sich gewiss seiner Aufgabe gegenüber nicht bloss als Künstler fühlte. Der Devotion, der Pietät ist wenig gelegen an einer künstlerisch bedeutenden Interpretation oder Instrumentirung, aber sie schätzt wörtliche Treue, authentische Züge; daher der Cultus der Andenken, Reliquien, Daten. Als ob ein solcher Gegenstand in der schlichtesten, äusserlichen, aber authentischen Vergegenwärtigung am stärksten wirke. Als ob alle Zuthaten des empfindenden Künstlers, alle Mittel der Darstellung, die Begleitung der bewusstlosen Natur selbst, diesen Eindruck nur zerstreuen könnten. Wie ein Charfreitagsprediger damit begann: heute möge er lieber den Gekreuzigten auf die Kanzel stellen und herabtreten. Ein Bildhauer der es zum erstenmale sah, meinte, es scheine ein Devotions-, ein Wallfahrtsbild. Und diess führt auf den archäologischen Punkt. Sein gelehrter Schwiegervater hatte es als eine Art Lebensaufgabe angesehn, die *opinion de los cuatro clavos* zu erneuern und zu beweisen, gegen die seit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts herrschende Ueberlieferung der drei Nägel[1]). Abgesehen von den Werken des h. Lucas und Nicodemus berief er sich auf die Bronze Franconi's nach einem bonarrotischen Modell, die der Maler Céspedes am Halse trug; auf eine Zeichnung Dürer's in dem Band Philipp II, wahrscheinlich dem Brevier Granvella's. Welche Freude für den alten Mann, vielleicht die Erfüllung eines lange gehegten Wunsches, als sein Schwiegersohn, diese „ehrwürdige und alte“ Darstellung nun durch ein Meisterwerk wiedereinführte. Ihm folgten Alonso Cano (im Bild der Akademie) und Ribera in dem Crucifix zu Vitoria von 1643, wo die Füsse aber gekreuzt sind[2]).

[1]) Die älteste bekannte Darstellung der Kreuzigung in der Miniatur des syrischen Evangeliariums in der Laurenziana von 586 hat die vier Nägel. (Labarte Pl. LXXX). Schon Walter sagt: Man sluoc im drie negel dur hende und ouch dur füeze.

[2]) Er hatte auch herausgebracht, dass das Kreuz 15 Fuss hoch und 8 breit war, dass es aus glatten Balken bestand, der Hauptstamm war von Cypressenholz, die Arme aus Fichten- und Olivenholz, das Stützbrett aus Ceder, die Tafel aus Bux!

In diesen dreissiger Jahren war die „Andacht zum Kreuze" in Madrid besonders aufgeregt. Das Gerücht war ausgestreut worden (1633), die Juden hätten ein Krucifix gepeitscht, und dies habe sich laut und vernehmlich beklagt. Das Haus der Frevler wurde dem Erdboden gleichgemacht, und kein Ende nahmen die Sühnungsfeste, die nächtlichen Processionen mit Fackeln; es bildete sich eine Congregation *del bendito Cristo de la Fe*. Bloss für die an Kirchen angehefteten spanischen und lateinischen Verse wurden mehrere hundert Ducaten verausgabt. —

Das Gemälde war bis zum Jahre 1808 in der Sacristei des Benediktinerinnenklosters von S. Placido, einem dürftigen, nur durch ein kleines vergittertes Fenster erhellten Raum, wo es Ponz und Cumberland sahen. Die Gründerin dieses Klosters, D[a]. Teresa de Silva war mit ihrem Vetter, dem Sohn eines der reichsten Granden, des Protonotars von Aragon, D. Gerónimo de Villanueva, Marques von Villalba verlobt gewesen. Kurz vor der Hochzeit wurde die Verbindung plötzlich aufgelöst, die junge Dame nahm den Schleier und baute jenes Kloster mit dem Geld des Ex-Bräutigams. Die neue Stiftung wurde sehr beliebt bei Hofe, Olivares, das Königspaar machten der liebenswürdigen Suor Teresa öfters Besuche. Unter der Leitung des Beichtvaters und Benedictiners Fray Francisco Garcia Calderon schien die fromme Anstalt sogar Erscheinungen ausserordentlicher Gnadenwirkungen zu Tage zu fördern, die aber bald bei dem heiligen Amt gerechte Bedenken erweckten[1]). Es verurtheilte den Fray zu ewiger Reclusion, verbannte die Priorin auf vier Jahre und vertheilte die Schwestern in andere Klöster (1633). Aber es war unerträglich, dass die königliche Familie und der Hof in einem Hause verkehrt haben sollten, dem der Makel einer solchen Sentenz anklebte. Nach fünf Jahren gelang es dem Einfluss des Ministers und des Protonotars, eine Revision des Processes durch den Rath der Suprema zu bewirken, die mit Kassation jenes Urteils und Wiederherstellung der Angeschuldigten endigte (1638). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Velazquez bei dieser Gelegenheit veranlasst wurde, das Bild für das Kloster zu malen[2]).

[1]) Der Florentiner Averardo de' Medici giebt einen ausführlichen Bericht, in einer Depesche vom 16. Juli 1628, mit dem ich den Leser verschonen will. Die Relation der Inquisition von Toledo in F. Eyssenhardt, Mittheilungen aus der Stadtbibl. zu Hamburg III. 1886.

[2]) Quilliet erzählt (Dictionnaire 374), dass ihn Le Brun bevollmächtigte, dem Kloster 20000 Francs für das Bild zu bieten. Es kam in die Hände der Gräfin

Neuerdings hat das Krucifix ein Seitenstück erhalten: eine Episode aus dem Sturm des Leidens, der jener Todesruhe vorherging, den

Christus an der Säule.

Dieses Gemälde, erst seit fünf Jahren öffentlich zugänglich, kann wol als die merkwürdigste Vermehrung des bisher bekannten Bilderschatzes des Meisters bezeichnet werden. Vor fünfundzwanzig Jahren zu Madrid erworben, hatte es schon bei seiner ersten Ausstellung in Manchester (1857) und in der British Institution (1860) vielfach tiefen Eindruck gemacht[1]), doch auch Zweifler an seiner Echtheit gefunden, — wie es oft das Schicksal neuentdeckter Originale ist. Das Dunkel, aus dem es nach mehr als zwei Jahrhunderten Vergessens plötzlich auftaucht, ist räthselhaft; vielleicht war es, ursprünglich Andachtsbild, als Familieneigenthum fortgeerbt worden, ohne dass man den Kunstwerth beachtete. Seitdem blieb es wieder über zwanzig Jahre in einem Privathause verborgen, und so konnte vielen Freunden des Velazquez keine grössere Ueberraschung begegnen, als die bei seinem Erscheinen in der Nationalgalerie, der es Sir John Savil Lumley geschenkt hat.

Ein religiöses Bild, völlig von den sonst bekannten seiner Hand abweichend, in der Verwebung gegenwärtigen Lebens mit dem Wunderbaren und der heiligen Geschichte mehr mittelalterlich als modern; eine Passionsscene (*paso*) die, soviel man wusste, so nie dargestellt war, ein Werk endlich, in welchem einmal des Meisters religiöses Empfinden hervortritt. Und von diesem Werk findet sich in alten Nachrichten und Inventaren

von Chinchon, der Gemahlin des Friedensfürsten, die es nach Paris zum Verkauf schickte (1826), wo es auf 20,000 Francs geschätzt wurde; als sie starb, übernahm es ihr Schwager, Herzog von S. Fernando auf seinen Erbantheil und schenkte es Ferdinand VII. Falsch ist, die Gräfin habe, als es in der Kapelle ihres Palasts zu Boadilla war, das Stück mit Schlange und Schädel ansetzen lassen. Diess findet sich schon im Stich von Carmona. — Prado 1055. 2,48 × 1,69.

[1]) There is an originality and solemnity about this picture, not only in the general tone, but in the simplicity of the composition. The resignation of the saviour and the silent awe of the child -- for his heart only speaks — cannot fail to leave a deep and yet painful impression on all who have beheld it. Athenæum 1860 I. p. 859. — National Gallery Nr. 1148; 6′4″ × 5′8″.

keine Spur. Es hat in der That soviel Ungewöhnliches, dass man es (wie mir selbst begegnet) nach der Photographie bezweifeln konnte: der Anblick des Gemäldes aber, der Farbe und Malführung schlägt alle Bedenken nieder. Nachdem dieser Artikel geschrieben war, habe ich allerdings auch eine Studie zu dem Gemälde gefunden.

Alle Kirchenbilder des Meisters, frühere wie spätere, schliessen sich in Stoff, Auffassung und Aufbau an die Ueberlieferung, zum Theil an bestimmte Vorbilder. Sie machen keinen Anspruch auf Erfindung, nur Modell und Malsystem sind des Künstlers Eigenthum. Nicht so hier.

Es ist eine Episode der Passion, zwischen Geisselung und Dornenkrönung, Ecce homo. Die Kriegsknechte haben sich nach Vollbringung ihrer Henkerarbeit entfernt und das Opfer sich selbst überlassen, aber die Handwurzeln vom Säulenschaft loszubinden vergessen. Am Boden liegen die Zeugnisse der überstandenen Misshandlung: Ruthen, blutbefleckte Geisseln aus Lederriemen, kleine Zweige, die sich beim Gebrauch abgelöst. Jetzt ist er auf den Boden gesunken, aber die gefesselten Arme bleiben fast waagerecht ausgestreckt; er sitzt auf der Erde, das Antlitz dreht sich nach links und erscheint nun voll nach vorn gewandt, die Wirkung des Ueberstandenen und das Peinvolle dieser Lage des todesmatten Körpers mit erschütternder Wahrheit ausdrückend. Solche qualvolle Stellungen hat Ribera in seinen Martern des heil. Sebastian in mehreren Wandlungen.

Derartige Episoden der Passion, im Evangelium nicht bekannt, wurden ausgedacht und gefolgert, um durch das Neue, durch Eingehen in detaillirte Umstände, eine heftigere Wirkung zu erzielen, als von dem oft Wiederholten erwartet wurde. Z. B. Jesus, nach der Geisselung, der Nacktheit sich schämend, sucht mit Mühe die ringsum hingeworfenen Kleider zu erreichen und anzulegen. So stellt ihn Alonso Cano dar in einer lebensgrossen Figur der Akademie von S. Fernando; er macht einen Schritt nach dem Mantel, den er mit beiden ausgestreckten Armen an sich nimmt. Nach Alonzo de Villegas (*Flos sanctorum*, Barcelona 1760, p. 57) war es der Plan seiner Feinde gewesen, dass er unter der Züchtigung, die der Statthalter in guter Absicht befohlen hatte, sterben sollte; sie hatten ihn in der That, als er nach Empfang von fünftausend Geisselhieben in Ohnmacht gefallen war, für todt liegen lassen. Diess sei dann von beschaulichen Gemüthern (*contemplativos*) weiter ausgesponnen worden. Sie banden ihn

los, er stürzte zu Boden; aber durch den Fall zu sich kommend, erhob er sich und suchte die Kleider. Ayala in seinem *Pictor Christianus eruditus* (Madrid 1731, p. 153) erwähnt diese Scene nicht einmal. Man machte sie noch herzbrechender, indem man Jesus, zu schwach um sich aufzurichten, am Boden mit Händen und Knien sich nach dem Mantel hinschleppend darstellte. Solche Bilder erfindet die Volksandacht, oder frommer Eifer erfindet sie für dieselbe; langsam dringen sie, wenn überhaupt, in die Hände wirklicher Künstler.

Zur künstlerisch-poetischen Gestaltung, zur Leitung, Milderung des Eindrucks gehört dessen Aufnahme in das Bild selbst. Zuweilen wird neben den einsamen Heiland der kniende reuige Petrus gestellt; z. B. in dem Gemälde der alten Schule von Cordoba, wo das Stifterpaar zu beiden Seiten der Säule kniet (S. 39), und in der Tafel des Morales in S. Isidro. Oder es sind Engel hinzugetreten. Dem von allen Verlassenen blieb nur der Antheil dieser Wesen der unsichtbaren Welt, Genien des Mitleids gleichsam: der zeitlose Schmerz der Christenheit selbst in der Sprache der Kunst. Zwei solche Engel stehen neben Christus in dem Murillo zugeschriebenen Bilde der Francis Cook'schen Sammlung zu Richmond. Der eine legt die Hand auf den Arm des Genossen, der die Hände gefaltet, die Augen von Weinen geröthet, verloren steht in das unglaubliche Schauspiel: Christus mit dem letzten Rest von Kraft an der Erde sich fortarbeitend. Diese Engelgruppe wäre in ihrer Einfachheit und Wahrheit wol Murillo's würdig.

Auch Pacheco hatte sich mit dieser Scene des seine Kleider an sich nehmenden Schmerzensmanns beschäftigt; ein Schreiben vom 13. Oktober 1609 an Fernando de Cordoba giebt eine weitläufige Beschreibung seiner Auffassung und der leitenden Grundsätze (El Arte de la Pintura I, 248—55). Christus soll, des tieferen Eindrucks wegen, das Gesicht nach dem Betrachter zu kehren; Schamgefühl, die Wirkung der Misshandlungen an einer zartgebauten, würdevollen Gestalt sollen ausgedrückt werden; die blutigen Striemen auf die beschattete Seite, den Rücken beschränkt werden; die Säule hoch sein, die am Boden zerstreuten Marterwerkzeuge vierfach u. s. w. Die blosse Beschreibung hatte den Luis del Alcazar zu einem lateinischen Gedicht begeistert.

Am nächsten kommen der Idee des Velazquez zwei Gemälde, das eine spanischen, das andre italienischen Ursprungs.

In der Kirche der Merced descalza in Sanlúcar de Barrameda (S. 56) in einer dunklen Capelle rechts am Eingang steht über dem Altar ein grosses Bild, das überdiess zu geschwärzt ist, um den Meister (Roelas?) zu erkennen. Auch hier ist ein Engel herzugetreten, aber mit einem Knaben an der Hand dem er den



Christus an der Säule.

hingefallenen Heiland zeigt, welcher den Mantel zu erreichen sucht. Das Kind drückt die Hände an die Brust.

Das andre Motiv der zusammengebrochenen, oder -brechenden, aber durch den Strick gehaltenen Gestalt kommt in dem Gemälde des Bernardino Luini in S. Maurizio (*Monasterio maggiore*) zu Mailand vor. Zwei Knechte sind im Begriff ihn loszubinden, nur der linke Arm ist noch am Elnbogen fest. Aber hier ist der Heiland ohnmächtig geworden; die Beine knicken kreuzweis zusammen; das Haupt sinkt auf die Schulter, der linke Arm hängt völlig schlaff herab. Während also der Spanier ein letztes Zusammennehmen der Willens- und Muskelkraft wählte, hat der Lombarde den viel zarteren Körper in dem Augenblick des völligen Entweichens der Beherrschung der Glieder und des Bewusstseins dargestellt. Die Bewegung ist transitorischer, ja pa-

thologisch; die Theile geben eckige rechtwinklige Linien, was übrigens an sich nicht zu tadeln wäre, sofern es die gewollte Situation schlagend ausdrückt, denn im Interesse der Wahrheit soll die Kunst unschöne Linien nicht scheuen. Auch die Aufnahme der Lebenden ist gewissermassen vertreten: die heilige Katharina steht zur Linken, den Stifter vorstellend, dessen Aktion indess bloss conventionell ist. Auf der andren Seite wendet sich der heil. Stephan der andächtigen Gemeinde zu.

Bei Velazquez ist die andächtige Person, wie in Sanlúcar, ein blonder Knabe in langem weissem gegürtetem Hemd, der von einem Engel — seinem Schutzengel — hereingeführt und auf den von allen verlassenen Heiland hingewiesen wird. Der Engel steht hinter dem Kinde, das auf seinen Wink niedergekniet ist und die Hände gefaltet hat, so wie auf den Flügeln mittelalterlicher Triptychen Schutzpatrone die Stifter einführen und der Madonna empfehlen.

Die Lage liesse sich auch so erklären. Der Heiland lag erschöpft am Boden: der Strick ist lang genug dazu, jetzt hat er sich mühsam aufgerichtet, um das Kind zu sehn und ihm in möglichster Haltung zu antworten. Er dreht den Kopf und die Augen nach ihm hin. Dieses ist ganz hingenommen von dem Jammeranblick; die Neigung des Köpfchens auf die rechte Schulter ist gewählt, um Auge und Antlitz des Gefesselten besser gegenüber zu haben. Was das Kind sieht, ist es nicht vermögend zu fassen, noch weniger hat es Worte seine Empfindung auszudrücken; aber das Herz spricht. Wenn man das Gemälde aufmerksam betrachtet, bemerkt man eine dünne weisse Linie, einen Strahl, der von der Stelle wo das Herz liegt zum Ohre Jesu geht:

„mein Herz vernahm,
was du verschwiegen dachtest im Gemüthe“.

Das alles giebt sich so schlicht, wie wenn man einen wirklichen Vorfall sähe. Hätte man bloss das Kind und seinen Begleiter (ohne die Flügel) vor sich, man würde sagen: es ist ein Kind das von einer Verwandten an das Sterbebett seines Vaters geführt wird, um ein Gebet für dessen Ruhe zu sprechen.

Wenn die sonst bekannten religiösen Darstellungen des Malers gleichgültig liessen, so hat man das aus dem Wesen seiner Kunst gefolgert. Ihm versagte Hand und Phantasie, wenn es etwas darzustellen galt, wo ihn das Modell im Stich liess. Hier gesteht man, dass diese Folgerung voreilig war.

Der Engel ist übrigens ein Bildniss. Die kurze grade Stirn, die dünne eingezogene Nase, selbst der hohe Schopf und die über die Ohren hervorgedrängten lockigen dichten Haare nach damaligem Geschmack lassen daran keinen Zweifel. Aber das gesenkte Auge, die wie dem Weinen nahe etwas vorgeschobenen Lippen verrathen den bangen Druck des Augenblicks.

Dieser Blick ist fein empfunden. Das natürlichere wäre, dass das Auge der zeigenden Hand folgte. Aber er scheut sich selbst hinzusehen, damit der Schmerz nicht ausbreche.

In der Handzeichnungen-Sammlung des Instituto Asturiano zu Gijon, einem Vermächtniss von Cean Bermudez an seine Vaterstadt[1]), befindet sich eine Kohlenzeichnung, mit breiten Strichen flüchtig skizzirt, welche eine Modellstudie ist zu diesem Engel. (Nr. 410, 218 × 115 mm.) Stellung, Bewegung, Costüm stimmen genau, nur hat die Hand das Kleid bis ans Knie heraufgezogen, und der Kopf ist anders. Das Modell hat kurzgeschnittene Haare, der Hinterkopf ist hoch und eckig, die Nase gerade, kein Ausdruck, die Hände blosse Umrisse. Da das Gemälde in Spanien unbekannt war, auch die Zeichnung wenig Anhalt zu einer Attribution giebt, so muss die Benennung auf Grund alter Ueberlieferung gemacht sein. Das Costüm ist vielleicht der Figur eines Passionsspiels entlehnt. Sollte das kreuzweise Band zur Befestigung der Flügel gedient haben?

Vielleicht ist es ein Votivbild, geweiht von Eltern, die ihr Söhnchen in der Andacht zum leidenden Heiland zu malen gelobt hatten.

Sehr ungewöhnlich ist die Gestalt Christi. Selten ist selbst in den der Nachahmung der Antike ergebenen Schulen ein körperlich mächtigerer Christus geschaffen worden. Man wird vielleicht an den Christus der Minerva erinnert; aber hier ist der Eindruck des Athletischen noch gesteigert durch den Kopf, der ganz abweichend von dem Typus, breit und platt ist. Die kurze und zurückliegende Stirn, mit starken Höckern am Augenbogen (sie erscheint noch enger durch die über die Schläfen gestrichenen dunklen gelockten Haare), erinnert an den griechischen Herakles; dazu das starke Jochbein, die Wellenlinien von Nase und Mund. Wie ein gewaltiger Kämpfer, ein Simson, überwältigt von der Uebermacht, dessen Kraft allein dem Dulden so

[1]) Die Idee fasste er im Jahre 1782, der Grundstein wurde 1797 gelegt, es war bestimmt für den Unterricht in den mathematischen Wissenschaften.

unerhörter Qualen gewachsen ist. Vielleicht hatte der Maler in Rom Studien gemacht an einer der Statuen aus der zweiten attischen Schule, wie dem sogenannten Antinous (Hermes) des Belvedere. Vielleicht wählte er solche Formen, weil ein unerträglicher Zustand, wo die Kraft bis nahe an die Grenze des Zusammenbrechens in Anspruch genommen wird, bei augenscheinlich ausserordentlicher Widerstandskraft weniger peinlich wirkt.

Das Gemälde muss in der mittlern Zeit gemalt sein; manches führt auf den Anfang, anderes auf das Ende dieser zwei Jahrzehnte. Die Modellirung des Nackten steht dem Vulcan nicht fern; die Hände sind schon in der letzten skizzenhaften Art modellirt, die Finger des Kindes z. B. mit verschieden abgetönten, unverschmolzenen, an den Spitzen ausfahrenden Strichen; der rechte beschattete Fuss ist nur angedeutet. Bemerkenswerth ist die sorgfältige Behandlung des verschiedenen, kräftigen Haarschmucks der drei Köpfe.

Wenn der Gegenstand befremdlich ist, so erscheint dagegen in Farbengefühl und Formenbehandlung die Eigenart des Meisters selten so charakteristisch. Wer die alte Malerei nur aus der Nationalgalerie kennte, würde hier den Eindruck einer grossen, von allen andern völlig abgesonderten, in einem Unicum vertretenen Schule haben. Es giebt wol kein Gemälde, das obwol keineswegs farblos (das Braunorange und Stumpfkarmoisin des Engelkostüms sind ihm eigenthümlich), in einem so entschieden grauen, schwärzlich grauen Ton gemalt ist. Es ist als habe nach dem Furchtbaren, das hier vorgegangen, die trauernde Natur, wie nach einem Vulcanausbruch, einen feinen Aschenregen über die Scene gestreut. Wie warm goldig, tizianisch erscheint dort daneben das Nackte in der Pietas Ribera's; wie blühend Murillo! aber beide auch in solcher Nachbarschaft fast konventionell. Man sieht sich vergebens um, wo ein Arm gemalt wäre, wie die aufgestreiften des Engels. Vielleicht in der Michelangelo zugeschriebenen Grablegung; aber in unserem Bild ist bei gleicher Formenwahrheit, die Weiche, Geschmeidigkeit und der durchschimmernde Ton einer jugendlichen Haut mehr beachtet. Diess Grau wird auch in den für ihn sehr tiefen Schatten nie undurchsichtig. Die Gesichtsfarbe Christi ist bläulich wie bei Erstickenden, die Hornhaut blaugrau. Die nackten Formen sind mit breitem, vollem Pinsel in grossen einfachen fliessenden Zügen über den wie es scheint rothbraunen Grund (von dem keine Spur durchdringt) impastirt, und die Schatten über den hellen Fleischton gelegt.

Jene scheinen in der Nähe vor dem Auge zu zerfliessen, tritt man zurück, so staunt man über ihre Genauigkeit und Wahrheit. Man gewinnt den Eindruck, dass er die ihm vor Augen stehende Natur nicht bloss nachgebildet, sondern auch verstanden hat, — dass er von der Bestimmtheit des Gewussten zur Unbestimmtheit des Gesehenen ging, vom Sein zum Schein.

Prachtvolles Festgeschenk:

La Vierge au Linge

(Madonna mit dem Schleier).

Nach Rafael's Gemälde in der Gallerie des Louvre in der Grösse des Originals gezeichnet und in Kupfer gestochen

von

J. Kohlschein.

Epreuve de Remarque ℳ 600.— Avant la lettre chines. ℳ 150.—
Avant la lettre weiss ℳ 135.— Mit der Schrift chines. ℳ 75.—
Mit der Schrift weiss ℳ 60.

Rafael's liebliche Composition erscheint hier zum ersten Mal in der Grösse des Originals, Pendant zu den Kupferstichen gleicher Grösse: Sixtina — Sposalizio — H. Caecilia.

Aufträge übernehmen zu obigen Preisen alle in- und ausländischen Buch- und Kunsthandlungen wie auch die Verlagshandlung, welche ausdrücklich garantirt, dass nur tadellose Abdrücke zur Versendung kommen.

Verlag von Max Cohen & Sohn (Fr. Cohen) in Bonn.

Justi, Carl,

Diego Velazquez und sein Jahrhundert mit einem Abriss des literarischen
und künstlerischen Lebens in Sevilla

Bd.: 1

1888

Bamberg, Staatsbibliothek -- Bg.o.737-ad(1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11831574-5